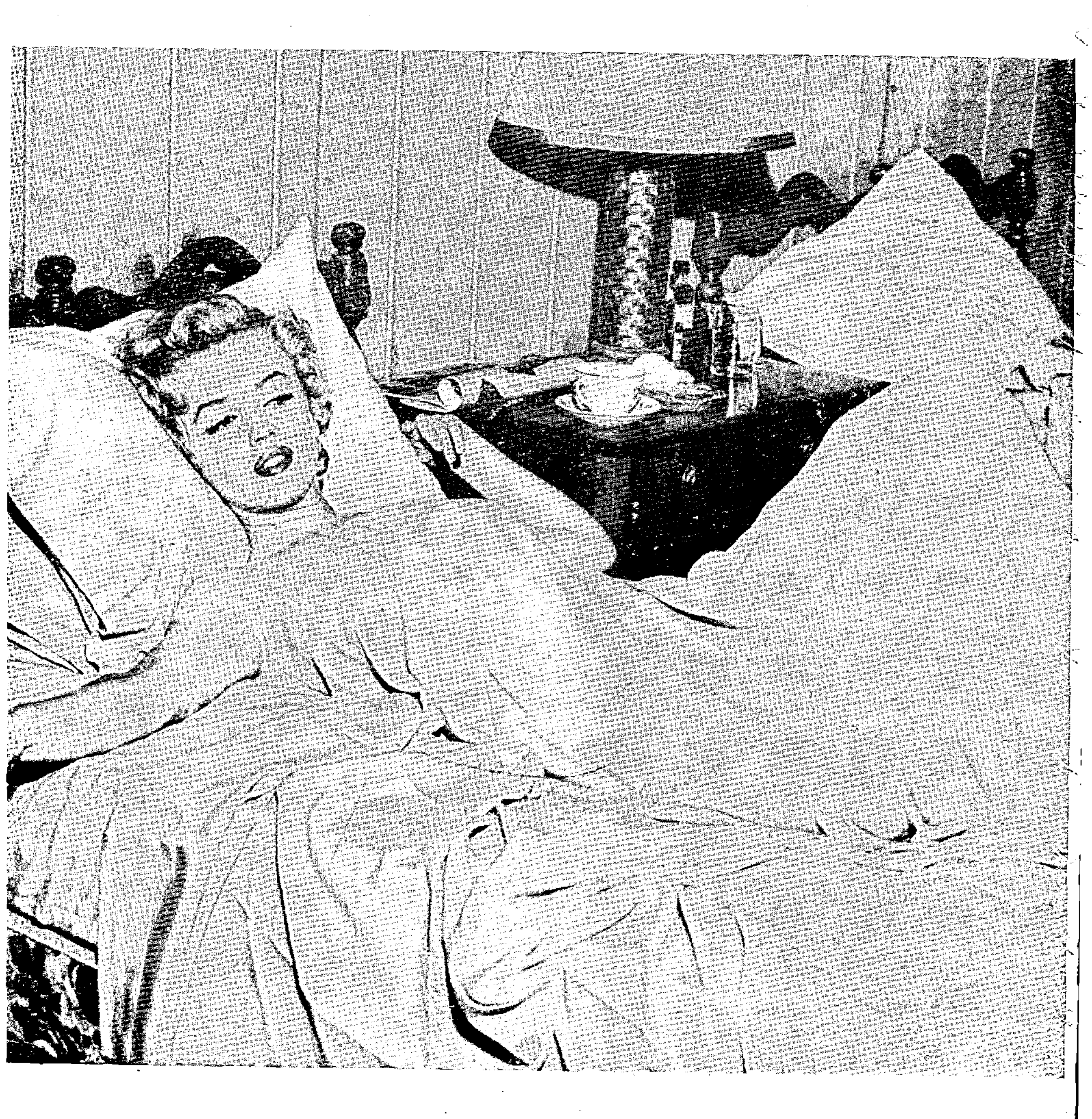
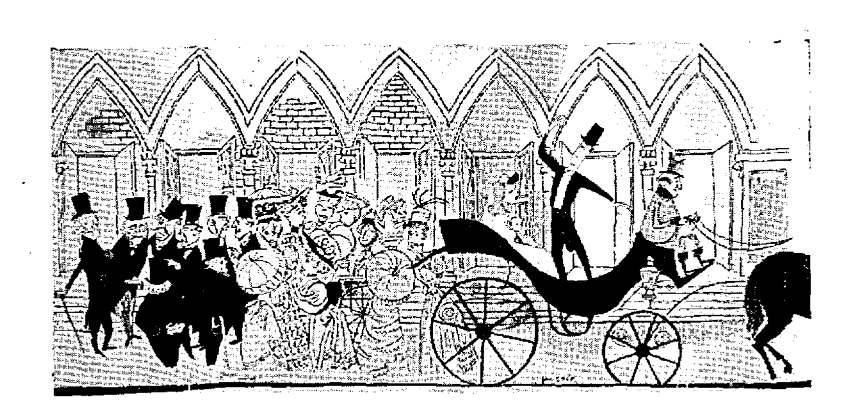
CAHIERS DU CINÉMA



N° 24 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JUIN 1953

Rex Harrisson et Lili Palmer *dans* THE FOUR POSTER (*Le Ciel de Lit*) qu'a réalisé Irving Reis d'après la célèbre pièce de Jan de Hartog. Ci-dessous un « cartoon » de Bosustov qui a dessiné toutes les scènes d'extérieurs du film. (*Production Stanley Kramer* présentée par *Columbia*).





Ann Blyth et Claudette Colbert dans une scène de TEMPETE SUR LA COLLINE (*Thunder on the Hill*), film de Douglas Sirk qui passe actuellement dans plusieurs salles parisiennes. (Production UNIVERSAL FILMS S.A.).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME IV N° 24 JUIN 1953

SOMMAIRE

★

Toutes les photographies qui illustrent l'Hommage à Jean Epstein proviennent des Archives de la Cinémathèque Française. Les autres illustrations sont dues à l'obligeance de : Voks (Moscou), David O. Selznik, Films Fernand Rivers, Universal-International et RKO.



NOTRE COUVERTURE

Marilyn Monroe dans *Niagara* d'Henry Hathaway.

— *Que mettez-vous pour dormir, Miss Monroe ?*
— *Juste mon réveil à neuf heures.*

(Extrait d'une interview américaine).

HOMMAGE A JEAN EPSTEIN



Jean Epstein

Le samedi 25 avril à 11 heures du matin dans la grande salle du Palais du Festival se déroula une émouvante cérémonie qui tranchait de façon insolite sur le programme habituel des festivités cannoises. Au cours de cette séance organisée par la Cinémathèque Française, Jean Cocteau, Abel Gance, André Lang, Charles Spaak et Jean Dréville évoquèrent l'homme et l'artiste que fût Jean Epstein ; puis furent présentés des extraits de Cœur Fidèle, *des* Aventures de Robert Macaire, *de* Mor-Vran, *de* La Chute de la Maison Usher *et* Le Tempestaire *(Van Parys à sa façon témoigna de sa fidélité en improvisant un accompagnement musical). Nous publions ici le texte des allocutions de Jean Cocteau et d'Abel Gance.*

JEAN COCTEAU

Dans les domaines de l'art j'ai toujours préféré les accidents à la route sûre. Je parle d'accidents provoqués et dirigés.

Et il y a des hommes accidentels que la mort fixe dans une jeunesse éternelle parce qu'ils ont lutté contre les habitudes. Nous saluons aujourd'hui Jean Epstein, né à Varsovie en 1897, mort à Paris en 1953. Comme Vigo dont il a précédé le thème de *L'Atalante*, avec *La Belle Nivernaise* en 1923, l'auteur de *Cœur Fidèle* ne cherche pas le succès des foules, il les déroute. Il s'exprime par l'entremise du cinématographe et cherche à mettre, à l'exemple des poètes, sa nuit en plein jour.

Dans ce Festival de Cannes où il me semble que les progrès techniques

l'emportent sur la surprise des maladresses fécondes, cet hommage à Epstein est significatif. Il est probable que la couleur, le relief et autres découvertes qui ne changent en rien les lois du génie, *obligeront* de jeunes cinéastes à trébucher, à tâtonner, à chercher, à trouver d'abord et à chercher après selon la belle formule de Picasso, bref, à reprendre à zéro le parcours du jeu de l'oie jusqu'à cette tête de mort qui fait figure d'échec et qui à la longue pourrait bien être la figure même de la réussite.

De *Cœur Fidèle* aux *Bâtisseurs*, Jean Epstein a donné l'exemple d'une vie insoumise aux règles et qui ne comptait que sur la force de l'âme et du cœur. Les images et le rythme de Jean Epstein ont si peu vieilli qu'on souhaiterait actuellement un rythme et des images de cette force et de cette grâce.

Abel Gance vous parlera des livres d'Epstein. Je lui laisse cette joie. Vous allez voir en premier lieu un passage de *Robert Macaire* ; il sera projeté à 24 images, ce qui ne lui enlève rien. Au contraire, les 24 images pantinisent les marionnettes humaines qu'Esptein dirigeait déjà dans ce sens. Vous remarquerez outre la maîtrise des cadres, la richesse des contrastes. On dirait le mécanisme de quelque pièce montée en argent massif.

Un dernier salut fraternel à notre Epstein et à Langlois, le dragon qui garde les trésors.

JEAN COCTEAU

ABEL GANCE

Mesdames, Messieurs, mes amis, ma chère Marie Epstein,

Pendant quelques instants, oubliez je vous prie, les confettis de plaisir du Festival et serrez-vous avec moi autour de cette pauvre tombe de Jean Epstein, dont la terre encore fraîche n'a pas reçu toutes les larmes qu'elle méritait, et si ma voix est brisée, ma pensée hagarde, et mes pauvres mots infirmes, c'est que moi aussi, j'ai la bouche pleine de terre et que, moi aussi, le cinéma français m'a tué ! C'est un mort qui vous parle d'un autre ! Si le miracle de ma réssurection a été possible je le dois à l'affectueuse vigilance de la Société des Auteurs dramatiques et de films, qui est arrivée *in extremis* à l'époque où j'allais précéder Epstein à sa dernière demeure. Il est vraisemblable que si ce qui reste de compréhensif et de généreux dans le cinéma français s'était penché quelques mois plus tôt sur la propre tragédie de ce grand talent méconnu il aurait pu — nouveau Lazare, ayant traversé le septième cercle de la souffrance — remonter au jour avec des étoiles dans les orbites et les clefs d'or du cinéma de l'avenir dans les mains.

Puisque nombre d'entre vous sont entrés dans cette salle poussés par les mains douces de la pitié et de l'admiration, laissez-moi essayer d'imprimer indélébilement dans une partie vierge de votre mémoire, le nom de Jean Epstein, non pas seulement comme un de nos grands architectes d'images (mes amis le feront mieux que moi) mais aussi et surtout comme un extraordinaire penseur et philosophe méconnu. Bien peu de gens connaissent son premier livre LA LYROSOPHIE, écrit lorsqu'il avait vingt ans et que Spinoza et Bergson n'auraient pas désavoués. Je reste pour ma part, persuadé que c'est dans la pensée pure et l'abstraction que ce véritable et singulier génie aurait dû travailler pour notre émerveillement. Mais l'engrenage du cinéma l'avait

mystérieusement saisi et c'est en voulant donner l'esprit au mécanisme que celui-ci peu à peu l'avait blessé mortellement : l'automate étranglant l'inventeur. Sans doute aurait-il pu en obéissant aux pontifes qui décident dans l'ombres de nos existences, étouffer en lui l'artiste et le penseur pour laisser vivre l'homme, mais il a préféré mourir en victime plutôt que de vivre en prostituant son art, et inscrire son nom sur le livre des martyrs de notre profession à côté de celui de Feyder.

Je revois sa figure en losange, si étrange, si expressive, dont les cheveux, comme une flamme noire, semblaient brûler le front. J'entends cette voix lente, singulière, avare de mots, choisissant ses oreilles. Cette maladresse à vivre comme tout le monde, et cette application à tenir constamment fermées les vannes d'un cœur enthousiaste et ardent. Je l'entends parler, il y a quelques mois encore, de l'aide au cinéma. Qu'est-ce donc le cinéma me disait-il, sans les seuls créateurs, scénaristes et metteurs en scène ? Et faudra-t-il que les meilleurs d'entre nous disparaissent pour qu'on veuille bien admettre que l'aide au cinéma pourrait tout aussi bien sauver les créateurs que grossir les fortunes ? Des profondeurs de l'abîme d'où elle remonte, cette voix ne doit-elle pas être écoutée ?

Dans ses livres sur le cinéma BONJOUR CINÉMA, L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE, LE CINÉMA DU DIABLE et un manuscrit inédit ALCOOL ET CINÉMA, livres qui sont bien les plus extraordinaires que je connaisse et sans que la littérature y joue le moindre rôle, Jean Epstein a décomposé le cinéma, comme le spectroscope l'a fait de la lumière et il n'est pas jusqu'aux franges d'interférences entre les images dont il n'aie sondé les arcanes comme un véritable sorcier. Mais, comme de ces étoiles dont on ne perçoit la lumière que lorsqu'elles n'existent plus, la radio-activité des livres de Jean Epstein ne parviendra guère aux yeux des cœurs que dans de nombreuses années ; qu'il me soit permis de prédire qu'ils serviront de bibles aux jeunes cinéastes des futures générations. Jean Epstein a été et reste pour moi, avec Jean Cocteau, une des plus extraordinaire intelligence que la Providence a placé sur mon chemin et vous devinez quelle est mon émotion d'entendre celui-ci parler de celui-là.

C'est à l'un des interprètes et bons amis d'Epstein, M. Nino Costantini, ainsi qu'au Directeur de la Cinémathèque, Henri Langlois, que nous devons l'hommage auquel je me permets d'associer sa sœur Marie Epstein qui a conservé pour son frère une vénération que je partage. Tout à l'heure, les bandelettes des momies mobiles de quelques-unes de ses images vont se dérouler, et nous allons brusquement nous trouver non pas dans la 3[e] Dimension, mais si le cœur s'en mêle, dans la 4[e] Dimension supprimant l'espace et le temps, puisque Jean Epstein, mort, sera à ce moment vivant entre vous et le film.

Infortuné convive à la table du cinéma dont il n'a mangé que le brouet amer, n'ayant jamais connu aucun de ces petits instants dorés qui enchantent nos journées de Festival, dans ce milieu dont il aurait dû être un des arbitres, je le sens heureux d'être parmi nous. Suspendons donc quelques instants nos petites courses de vanité et, puisque je vous sens émus comme je le suis moi-même, accordons à sa mémoire une minute de fervent silence... Le cinéma français qui l'a privé de joie pendant des années la lui doit bien.

ABEL GANCE

Alexandre Kamenka

SOUVENIRS SUR EPSTEIN

C'est en 1923 que j'ai connu Jean Epstein. Il avait 25 ans. Il était de taille moyenne, très mince, il avait un visage fin et tourmenté, de grands yeux dans lesquels se reflétaient une intelligence exceptionnelle.

A cette époque il avait déjà réalisé 4 films : *Pasteur*, un hommage très classique au grand savant, *L'Auberge Rouge*, *Cœur Fidèle* et *La Belle Nivernaise*.

Ces trois derniers films marquaient, dans le cinéma français d'entre les deux guerres, la naissance du style Epstein. Ce qui frappait dans ces films, et en particulier dans *Cœur Fidèle*, était la manière dont il dévoilait l'âme des choses et de la nature qui prenaient dans le déroulement de l'action cinématographique une place aussi importante que celles des personnages. La simple image photographique des objets devenait une analyse psychologique, qui évidemment ne pouvait être réalisée qu'avec une caméra de prise de vue, encore fallait-il connaître « l'intelligence d'une machine » pour s'en servir comme il le faisait.

Or, en cette année 1923 Yvan Mosjoukine avait conçu un projet de scénario intitulé *Le lion des Mogols* et, comme il avait pour Jean Epstein la même admiration que moi-même, nous décidâmes de lui demander d'assurer la réalisation de ce film important, dont lui-même et Nathalie Lissenko devaient être les principaux interprètes.

C'est ainsi que débuta notre collaboration qui devait durer jusqu'en 1926 et au cours de laquelle il réalisa pour « Albatros », *L'Affiche* d'après un scénario de Marie Epstein, avec Nathalie Lissenko, *Le double amour*, avec Nathalie Lissenko et Pierre Batcheff et enfin une grande fresque : *Les aventures de Robert Macaire*, avec Jean Angelo, Suzanne Bianchetti et Alex Allin.

Ce film, plein de finesse, d'humour, tourné dans des décors d'un goût sans défaut et dans des paysages merveilleux, était beaucoup trop différent de ce qui se faisait à l'époque pour des films dits « populaires » et son succès fut bien inférieur aux efforts et au talent dépensés.

Etait-ce une erreur de sa part ? Pour le commerce cinématographique certainement oui, mais pour le CINÉMA certainement non, car en prenant un sujet « facile » il lui a donné toutes les qualités que son talent pouvait y apporter de « pas publique » pour l'époque et de valable pour les temps à venir.

Telle était la formation d'Epstein, tel était son talent qu'il ne pouvait arrêter sa pensée rapide au présent ; il voyait, il créait dans le devenir. C'est cette faculté de visionnaire qui est l'un des traits les plus attachant de l'œuvre d'Epstein, vision à laquelle il donnait au point de vue technique une

forme impeccable. J'ai rencontré peu de réalisateurs qui connaissaient aussi parfaitement les possibilités de l'image animée, qui savaient utiliser avec une telle sûreté les moyens techniques dont nous disposions pour nous exprimer. Toute son œuvre témoigne de cette perfection, qui dépasse la recherche, étant déjà un aboutissement.

Artiste probe et sincère il avait le courage de s'exprimer comme il sentait devoir le faire et comme il l'a fait dans *Six et demi onze, La glace à trois faces, La chute de la maison Usher, Le Tempestaire*. Et même dans des films purement commerciaux, comme *L'homme à l'Hispano* ou *La Châtelaine du Liban*, il a su apporter cet espèce d' « au delà », qui lui est propre et qui est certainement l'essentiel de son talent.

Les circonstances de la vie, les besoins commerciaux, les obstacles et les difficultés que trouve sur son chemin un artiste, dont la pensée créatrice dépasse le cadre habituel, n'ont pas permis à Jean Epstein de donner au Cinéma Français tout ce que, dans des conditions plus humaines, un homme, comme lui, aurait pu lui donner. Malheureusement sa tombe s'est refermée avant l'avènement d'une ère meilleure dans notre métier, qui lui aurait permis de continuer en toute liberté son œuvre créatrice.

Je voudrais que les jeunes générations du cinéma gardent précieusement la mémoire du grand précurseur, de l'artiste intègre que fut mon ami, mon compagnon, Jean Epstein.

ALEXANDRE KAMENKA



Yvan Mosjoukine dans le double rôle de *Le Lion des Mogols* de Jean Epstein (1924).

Henri Langlois

JEAN EPSTEIN

(1897-1953)

Ainsi il fallait voir mourir Epstein pour s'apercevoir qu'il vivait. A quoi bon rendre hommage aux morts si on les enterre vivants ? Et était-il nécessaire d'attendre la disparition d'Epstein pour se demander : n'avait-il pas du génie ?

Donc, aujourd'hui pour la première fois, les CAHIERS DU CINÉMA s'intéressent à Jean Epstein.

N'était-il pas plus honnête de lui consacrer quelques lignes de son vivant, d'insister sur l'importance de ses recherches, sur tout ce qu'il pouvait encore nous apporter, sur la somme de savoir disparu avec lui, n'était-ce pas en effet le rôle d'une revue qui se prétend dévouée à l'art cinématographique et au-dessus des contingences commerciales que de prendre à contre-courant la défense d'un vivant et d'obliger ce monde du cinéma, si soumis à la mode, à s'interroger sur *Le Tempestaire* au lieu de l'écraser sans l'avoir vu.

Mais il fallait du courage, avoir des yeux pour voir et devancer l'opinion au lieu de la suivre en ayant l'air de la précéder.

Peut-être aurions-nous ainsi vu naître cette version parlante de *La Chute de la Maison Usher* à laquelle tenait Epstein et qu'il aurait tourné si une voix s'était élevée dans la presse pour en souligner la portée. Cela aurait mieux valu que de lui consacrer un éloge funèbre.

Il en est d'ailleurs de bouleversants, comme celui de Gance. autre enterré vivant, dont on découvrira trop tard que *La Divine Tragédie* ne méritait pas les gorges chaudes et aurait rapporté plus d'argent qu'elle n'en aurait coûté.

Epstein n'est pas seulement l'auteur de *Cœur Fidèle,* de *La Glace à Trois Faces* et de *La Chute de la Maison Usher*. Epstein n'a pas quitté le cinéma pour avoir tourné *La Belle Nivernaise* ou *Mauprat.* Epstein n'a jamais quitté le cinéma : son œuvre a commencé avec *Pasteur* en 1922, elle s'achève au *Tempestaire* en 1947. Il n'a jamais démérité du cinéma et ses œuvres dites commerciales peuvent être signées sans honte par lui, alors que d'autres...

Nous avons tenu à le souligner en faisant figurer dans l'hommage du Festival de Cannes : *Les Aventures de Robert Macaire* simple ciné-roman et ce n'est pas pour rien que Jean Cocteau a tenu à signaler la qualité de ses images, le modernisme de son rythme, toutes ces finesses extrêmes préfigurant à la fois certains plans des *Enfants du Paradis* et de *Lumière d'Eté.* Le temps a remis à sa place *Robert Macaire.* Ce n'était pour Epstein qu'un film purement commercial.

Si Epstein vers 1935, comme en témoigne sa filmographie a connu un moment particulièrement difficile, il sut très vite en tirer les conclusions.

Obligé de se subordonner à des hommes qui ne le comprenaient plus, il sut vite se ressaisir, se réfugier dans le court métrage plutôt que de renoncer à faire du vrai cinéma.

Combien ont eu ce courage ?

A cette époque déjà, Epstein, maître du rythme, en était arrivé au dépouillement. Il dépassait ce qui semblait à tous être le propre du mouvement cinématographique et certains s'étonnaient, je m'en souviens, de voir cet homme qui avait su faire tourbillonner la caméra, ce maître ès-travellings se confiner aux plans fixes sans comprendre que ce retour aux sources était une preuve de plus de la maîtrise de Jean Epstein.

N'est-ce pas la technique vers laquelle tendent tous ceux qui comprennent la leçon de l'évolution cinématographique, n'est-ce pas la technique qui sera de plus en plus celle des nouveaux procédés du cinéma.

Le Tempestaire, que personne n'est allé voir par la faute de tous les propos imbéciles répandus contre ce film, en est une preuve éclatante.

Mais nous reparlerons du *Tempestaire*. Jetons un coup d'œil sur l'ensemble d'une œuvre qui nous apparaît déjà très au-dessus de celle de metteurs en scène qui ont connu mieux qu'Epstein la constance de la fortune et de la gloire. On a comparé Epstein à Vigo et leurs œuvres sont liées. Si Vigo atteint d'emblée l'état de grâce cinématographique qui est l'absolu vers quoi tend Epstein, si sa situation est unique, ce miracle en soi ne s'explique que par l'œuvre et par toutes les théories, toutes les recherches d'Epstein qui l'ont précédé, qui lui ont ouvert les yeux et qui demeurent pour nous un enseignement et non pas un exemple.

C'est pourquoi nous nous permettons de sourire en lisant sous la signature de certains que *La Belle Nivernaise, Le Lion des Mogols, Six et demi-Onze* sont des besognes alimentaires qui ont dégoûté Epstein du cinéma. Il ne faut avoir rien compris à ses recherches, à ce que fût le but de sa vie pour nier le rôle de ces films qui constituent les étapes d'une expérience.

Après avoir découvert comme spectateur l'intelligence d'une machine, il fallait le prouver.

Quels que soient les films qu'il ait signés il n'en est pas un où Epstein n'ait avancé dans son exploration.

*

Nous sommes en 1922, et Epstein n'a jamais tenu une caméra. *Pasteur*, son premier film, est une œuvre à la fois populaire et officielle destinée à célébrer l'anniversaire du savant; il ignore tout de la technique, il va apprendre son métier. Il doit ce film au prestige du nom de Benoit-Lévy. Ce nom porté par un des plus grands pionniers du cinéma était alors aussi célèbre que celui de Goldwyn aujourd'hui. C'est grâce à cette carte de visite que Jean Benoit-Lévy et Jean Epstein débutent au cinéma.

Il doit à la fois apprendre son métier, faire œuvre originale et pourtant éviter de choquer donc se plier à un certain conformisme. Il faut à la fois plaire à la Critique, à ses pairs, à ses commanditaires, à la Sorbonne et aux Exploitants !!! Sur tous ces points Epstein joue gagnant. Son film est une œuvre solide, elle ne déçoit personne, pas même nous car indépendamment de l'authenticité des images, de la vérité des personnages, de la solidité de la reconstitution historique, il y a déjà dans ce film des images qui constituent un événement cinématographique sans précédent.

Par la seule force de l'objectif, de la qualité de la photographie, de l'angle et de l'éclairage, presque sans trucages, Epstein arrache à leur platitude éprouvettes, cornues, tous ces humbles objets de laboratoire devenus objets de féérie, symboles du miracle de la découverte et de la recherche scientifique.

Cette transfiguration, qui n'avait jusque-là été possible que par la magie du verbe ou du pinceau devenait possible au cinéma. Ces natures mortes de *Pasteur*, qui ne semblent pas avoir frappé les contemporains et qui nous crèvent les yeux, sont au cinéma moderne ce que sont à l'art moderne les verres ou les bouteilles des natures mortes cubistes de Braque et Picasso. Elles sont la clé de l'œuvre d'Epstein. Laissons parler Epstein :

« Pendant la réalisation de *Pasteur*, je m'étais ingénié à voir comment les choses pouvaient se présenter sous toutes sortes d'angles différents, j'avais fait beaucoup de vues plongeantes, et ma grosse inquiétude au montage a été de voir toutes ces vues plongeantes où le spectateur avait l'air de se promener au plafond, de voir la vie de Pasteur du plafond, ce n'était pas un plaisir, c'était une terrible inquiétude, que dirait le public ? Avoir essayé de faire descendre la pellicule du plafond, voilà mon souvenir sur *Pasteur*.

Dans ce film j'ai voulu voir comment on employait une caméra, comment on chargeait un appareil; il y a des alambics, des cornues, des objets de laboratoire, mais pris de telle manière que c'est une chose concrète et c'est aussi de la transfiguration, du rêve ».

Que ceci soit passé inaperçu est normal, les yeux des spectateurs n'étaient pas encore devenus aussi sensibles que les nôtres. Mais Epstein lui, savait. Il savait qu'il avait raison de croire à l'intelligence d'une machine et qu'il était capable de s'en servir.

Pasteur était un exercice pratique. *L'Auberge Rouge, Cœur Fidèle. La Belle Nivernaise* seront des exercices de style où Epstein va s'assimiler toutes les possibilités, toutes les découvertes, toutes les apparences connues du cinéma. Et pourtant ces films, qui techniquement ne découvrent rien qui ne soit déjà découvert, vont être salués par la critique toute entière comme des œuvres révolutionnaires.

1922 est l'année de *Don Juan et Faust*. L'Herbier a déjà dit l'essentiel dans *Le Carnaval des Vérités, L'Homme du Large, Villa Destin*. Son *El Dorado* n'a fait que coordonner ses recherches. Gance vient d'achever *La Roue* qui semble être l'aboutissement de son œuvre. Delluc a terminé *La Femme de nulle part* et Germaine Dulac a fait de *La souriante Madame Beudet* la synthèse de toutes les découvertes des cinq dernières années.



L'Auberge Rouge (1923).



Feyder a démontré avec *Crainquebille* qu'elles sont déjà à la portée du grand public.

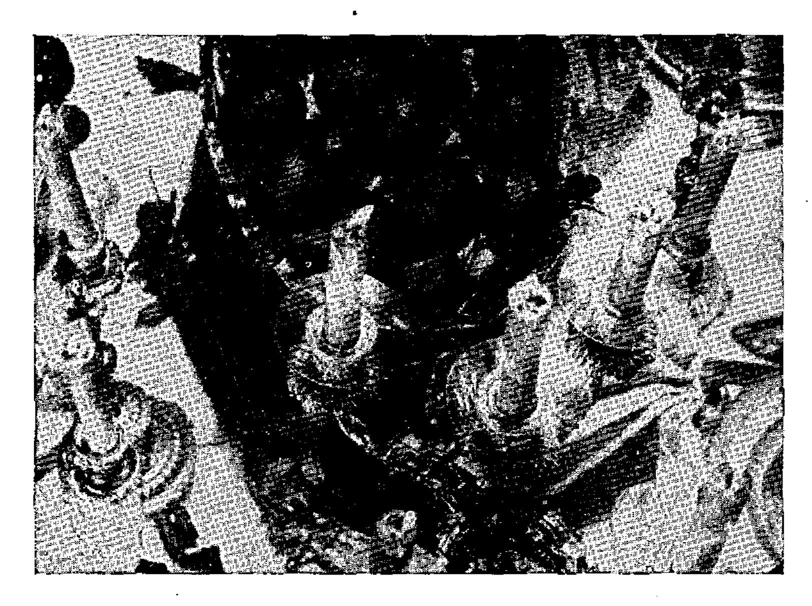
Il semble que l'avant-garde française va s'asseoir et digérer. C'est alors qu'intervient la personnalité d'Epstein avec son souffle si neuf, si délibérément moderne, si approprié aux découvertes de ces prédécesseurs qu'elles en sont méconnaissables simplement parce qu'Epstein est dégagé du monde du XIXe siècle dont ne sont pas, ne cherchent pas à se dégager Gance, Dulac et L'Herbier. Il suffit de lire n'importe quel livre d'Epstein pour le comprendre. Il est contemporain de son temps. D'où l'effet de ces films.

Qu'est-ce que *l'Auberge Rouge ?* Un film à costumes où vit l'atmosphère de la Restauration et celle du Directoire. Nous sommes transposés avec une extrême nudité de moyens dans le monde des nouvelles historiques de Lenôtre mais aussi dans celui de Balzac. Les acteurs y sont excellents, à leur place, ont l'air vrais et non pas déguisés. Toutes sortes d'accessoires donnent à cette œuvre un caractère authentique qui fait défaut dans bien des films d'aujourd'hui. Cela tient à la fois du théâtre libre, d'une exploration dans le passé et des salles du Musée Grévin sous la Révolution. Mais c'est aussi autre chose : l'assimilation des découvertes de L'Herbier sur le langage cinématographique. Il s'en est emparé, il les a digérées et recrachées, il les a accomplies.

Epstein a tout étudié : les théories sur l'image subjective, sur la valeur de l'atmosphère, sur la signification de la composition des plans, sur celles du flou et des surimpressions, sur la cadence, sur le montage, sur les interpolations, les retours en arrière, sur les ralentis. Il a voulu faire la synthèse de cette nouvelle syntaxe et il y a réussi. Il a accumulé dans *l'Auberge Rouge* toutes les difficultés et les a toutes surmontées.

Ainsi l'action se déroule à la fois sous la Restauration et sous le Directoire. Elle est double, elle est à la fois directe et contée : sous la Restauration, autour d'une table, des gens parlent. L'un d'eux raconte une histoire et par un jeu subtil du montage et du dédoublement de l'action nous voyons à la fois le drame et les réactions qu'il entraîne sur le visage des interlocuteurs.

Un criminel est parmi eux, à l'insu de tous. Nous en sommes peu à peu convaincu par la seule logique des attitudes, des expressions et du contexte : le récit dans lequel nous plongeons en remontant le temps. A cette forme classique de la narration cinématographique toute extérieure s'oppose celle du récit qui use de toutes les découvertes de l'avant-garde pour nous aider à voir non seulement avec nos yeux mais avec les yeux du principal protagoniste et cela avec une telle maîtrise, une telle abondance de moyens et aussi une telle sobriété dans leur choix que *l'Auberge Rouge* au lieu d'être une simple application des découvertes acquises ouvre de nouveaux points de départ. Déjà dans ce film à la faveur d'une ouverture à l'iris, une tête prend pour quelques secondes l'aspect d'une tête de mort. A nous d'y être sensible, il ne s'agit pas d'un symbole, il s'agit d'une erreur des sens. Déjà dans ce film les objets : cartes à jouer, bijoux s'emparent soudain de l'écran et deviennent des personages. Ces plans



Dans *L'Auberge Rouge* les objets sont grandis, ils prennent vraiment tout l'écran comme les objets des natures mortes de Picasso, de Léger, de Juan Gris.

nous rendent plus sensible l'apport nouveau de ce film. Film a costumes, l'*Auberge Rouge* par ses angles de prise de vues correspond à une vision neuve de la réalité qui rejette soudain dans le passé à la fois le raffinement d'*El Dorado*, le style de Griffith, les cadrages de la *Roue*, les fonds noirs de la *Souriante Madame Beudet*. Dans ces deux derniers films, s'il est question des objets ou d'une locomotive, le cadrage est tel que cet objet, cette locomotive semble amenuisé. Dans l'*Auberge Rouge* les objets sont grandis, ils prennent vraiment tout l'écran comme les objets des natures mortes de Picasso, de Léger, de Juan Gris. Ils sont épiques et ce film fait soudainement l'effet d'une véritable automobile et non pas, comme ceux de ses prédécesseurs, d'automobiles sacrifiant par le décor à des vieux mythes comme celles de 1900.

Après avoir assimilé les découvertes de L'Herbier, Epstein s'attaque à celles de Gance, au montage court de la chanson du rail et c'est *Cœur Fidèle*.

C'est le triomphe de l'impressionnisme du mouvement mais c'est aussi autre chose, c'est le triomphe de l'esprit moderne. Toujours cet œil neuf, cette conception du plan cinématographique qui nous était apparu dans l'*Auberge Rouge* et qui n'existait, avant Epstein, que dans certains films américains de la Triangle. Un plan tel qu'au lieu de s'encadrer dans la bordure de velours noir de l'écran, il l'anéantit, il déborde, nous donne l'impression d'être entièrement aéré, de se prolonger dans l'espace. Il suffit de comparer une image de *La Roue* à une image de *Cœur Fidèle* pour saisir cette différence. C'est pourquoi *Cœur Fidèle* fut un film explosif. Ses images étaient

comme en relief, elles crevaient littéralement l'écran au point que dans les salles les spectateurs étaient physiquement saisis de vertige, avaient la nausée en voyant tourbillonner le manège de *Cœur Fidèle*. « *Cœur Fidèle* », a dit Epstein, réalise pour moi ce que j'ai appelé la photogénie du mouvement. Il est certain qu'au temps du muet où la parole ne soumettait pas le rythme du montage à son rythme propre on pouvait vraiment donner au montage le rythme qui paraissait cinématographiquement nécessaire au film. Ce rythme avait son importance et j'avais pour règle, j'ai toujours pour règle chaque fois que je ne suis pas gêné par la parole ou par une action à l'intérieur d'un plan de ne monter que des longueurs de plans qui ont entre elles un rapport simple exactement comme en musique. Et c'est d'autant plus sensible que les plans que nous employons sont plus courts. Quand vous montez 5 ou 6 mètres d'images cela n'a pas grande importance à l'œil. Dès que vous montez 40 centimètres par 40 centimètres il est très important de mettre 40 et 20 et non 42, 46, 48, car l'œil ne suit pas le rythme, il faut lui donner une mesure juste surtout dans les séquences de quelques films où il y a un rythme d'image rapide, les longueurs sont toujours calculées dans un rapport de 1 à 2, 2 à 3, 3 à 4, on ne peut pas dépasser 4. Un cinquième est déjà une chose qui n'est plus sensible. Les montages de *La Roue* qui sont très impressionnants sont tous faits ainsi, du moins je l'ai toujours soupçonné. Les montages de *La Roue* doivent être faits avec ce système de centimètre de couturière autour du cou ! »

Mais si au souvenir Epstein la fête foraine était l'essentiel de *Cœur Fidèle*, elle n'est et n'était pas tout pour le public. Il y retrouvait toute la poésie moderne, le port de Marseille, les quais, les bateaux, les bouges, tout ce monde qu'avait déjà essayé de dépeindre *Fièvres* sans pouvoir sortir de l'abstraction, ce monde qui était un des grands thèmes d'inspiration de la littérature d'alors et qui venait ajouter au retentissement du film. Il fût le *Quai des Brumes* des années 20.

Pour tous *Cœur Fidèle* était un point de départ, pour Epstein ce n'était qu'un point d'arrivée. Il en avait fini avec les découvertes de notre première avant-garde, il avait hâte de s'essayer sur une histoire plus simple, sur un mouvement plus lent.

En somme, comme tous les jeunes, Epstein éprouvait le besoin, après s'être assimilé les découvertes du cinéma français, de s'assurer la fluidité d'un Stiller, d'un Griffith, de tous ceux qui à Hollywood ou en Suède essayaient d'atteindre aux sources profondes de la simplicité. Ce fut *La Belle Nivernaise*, une des œuvres les plus pures, les plus classiques, les plus exquises du cinéma français muet. La fête foraine de *Cœur Fidèle* si elle n'est pas un morceau de bravoure a provoqué bien des morceaux de bravoure. *La Belle Nivernaise* avec son rythme insensible à l'intellect, sa parfaite simplicité, son savant dépouillement, sa volonté de tout subordonner au sujet est certainement le film que la France peut le mieux opposer aux chefs-d'œuvre de l'Ecole Suédoise.

Il y a des films qui ne déçoivent jamais et Epstein après cette réussite n'avait qu'à continuer dans cette voie. Son nom se trouverait aux côtés de ceux de Renoir, de Feyder, il n'aurait jamais connu les vicissitudes, il ne nous aurait jamais déçus. Mais ce serait méconnaître

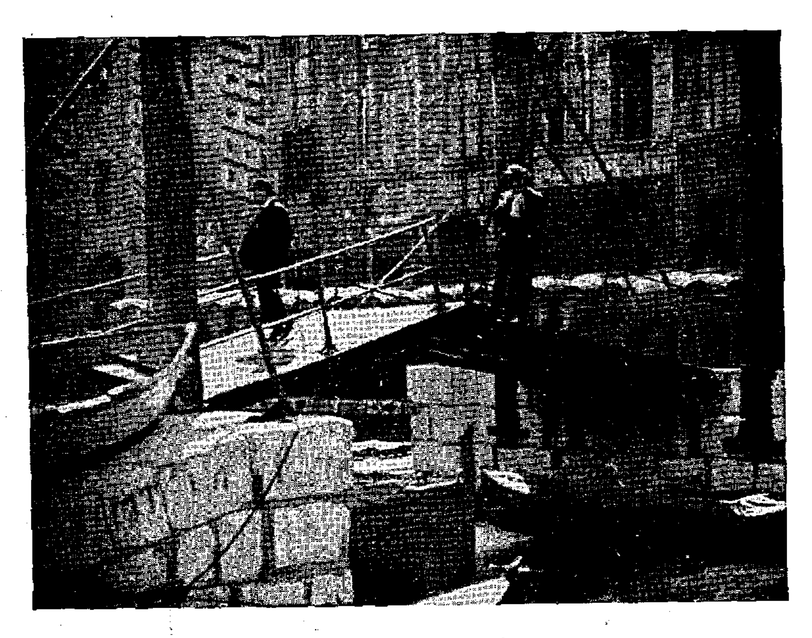


Cœur Fidèle (1923).

Epstein que de le voir ainsi s'installer dans cette voie. Il était venu au cinéma pour autre chose ; être écrivain ne lui suffisait pas, il voulait être poète. Il avait trop parlé de l'intelligence d'une machine pour ne pas essayer d'aller jusqu'au bout, d'aller voir jusqu'où la machine pouvait le suivre.

Il quitte Pathé, va chez Albatros où de grands moyens sont mis à sa disposition. On l'admire, on comprend son talent, et on lui donne Mosjoukine, c'est le *Lion des Mogols* et c'est l'échec.

Le Lion des Mogols est de la fin de 1924 et 1924 est une année pivot de l'histoire du cinéma. C'est l'année des *Rapaces,* c'est l'année du commencement de la révolte contre les recherches techniques de l'avant-garde française et allemande : prise de position de toute une jeunesse nourrie du film américain qui hausse déjà les épaules devant *Caligari* parce qu'elle croit à *Nosfératu.* Cette jeunesse en a assez de l'avant-garde de *l'Inhumaine.* Elle s'exprime déjà en applaudissant *Entr'acte* et Clarence Brown. Pour cette jeunesse *La Belle Nivernaise* était un trait d'alliance qu'Epstein a rompu. De leur côté tous les tenants des recherches expressionistes et impressionistes ne cachent pas non plus leur déception. Ils attendaient une suite à *Cœur Fidèle,* peut-être au *Brasier Ardent.* On leur offre Ivan Mosjoukine en caleçon doré et une histoire imitée de Maurice Dekobra. Tout est faux, le début et la fin. Tout est factice, les mobiles des personnages et leur pays ; cela se réclame des ballets russes et se trouve imprégné d'un conformisme bourgeois, d'une naïveté béate et imbécile. On comprend l'indignation d'un Mitry. Pourtant les deux clans avaient tort. Ils avaient tort parce qu'Epstein avait voulu trouver quelque chose et peu lui



Cœur Fidèle (1923).

importait ce que Mosjoukine avait voulu puisque le *Lion des Mogols* lui paraissait un prétexte qui allait lui permettre de découvrir ce qu'il cherchait. Peu lui importait la postérité, la perfection classique. Il préférait ce compromis d'un conte de fée pour midinette, facile et imbécile, fait pour plaire et permettre au producteur de ne pas perdre trop d'argent puisque cette concession lui donnait la possibilité de se lancer dans des recherches nouvelles. Le film, dit la critique de l'époque, était rempli de morceaux de cinéma qui rachetaient tout disaient les uns, des morceaux de bravoure disaient les autres. Aujourd'hui il faut bien en convenir aucun des grands morceaux du *Lion des Mogols* n'étaient des morceaux de bravoure. Ils n'ont rien à voir avec la danse de *Kean* et autres. Ils sont une transfiguration du réel. Nous ne pouvons faire au *Lion des Mogols* qu'un seul reproche : ne pas être intégralement un film fantastique. Ne pas être de la première à la dernière image imprégné totalement de ce réalisme surréel qu'Epstein a su trouver dans les scènes du Jockey, dans la course en taxi, dans les lumières de Paris, dans la danse du bal masqué sans sortir du réalisme. Par exemple dans la scène du Jockey, où le décor du cabaret de Montparnasse a été parfaitement reconstitué, où les gens qui s'y trouvent pourraient s'y trouver n'importe quel soir, tout est transfiguré non par des moyens expressionnistes extérieurs ou par une transformation du jeu des interprètes, mais simplement par l'effet du montage et du rythme qui donne à la scène un ton surnaturel. Exactement ce qui nous enthousiasme dans la guinguette de *L'Atalante*. Dans la course dans la nuit, c'est la place de la Concorde qui passe devant nous et ce n'est pas la Concorde. C'est quelque chose que nous

n'avons jamais vu, un fantôme de Concorde. De même au début du film la fuite dans les bois : des personnages de Carnaval censés représenter des cavaliers hindous sortent de cette réalité pour devenir des personnages de rêve dans un bois qui semble lui-même être une illusion de bois et cela sans trucage mais par le mérite de la prise de vues et du montage.

Si tout le film avait su garder cette tenue ! mais il ne faut pas trop demander.

L'histoire du cinéma nous prouve que toute découverte nouvelle se paye par une régression. Ainsi la *10e Symphonie* de Gance qui est de 1917 est plastiquement beaucoup plus en avance que *La Roue,* car l'effort de Gance à la poursuite du montage court l'obligeait, sans qu'il s'en rende compte, à poser ses mains à terre, à s'appuyer sur la technique de composition d'images de celle de Griffith.

Avec le *Lion des Mogols,* Epstein est astreint à un tel effort que le souffle lui manque par moment et qu'il est obligé de se reposer et de s'asseoir bien en arrière de ses anciens films. Il lui faudra encore deux ans de travail, de découvertes pour pouvoir s'accomplir dans une œuvre parfaite formant un tout sans failles : *La Chute de la Maison Usher.* On comprend qu'à l'époque Epstein se soit indigné des critiques de Mitry parce qu'il se rendait compte de ce qu'il avait commencé dans le *Lion des Mogols* et qu'il estimait que cela justifiait le scénario de Mosjoukine et la suite. Engagé par Albatros pour réaliser *L'Affiche,* scénario de sa sœur, il a pu grâce au *Lion des Mogols,* faire un pas en avant dans la découverte de la poésie cinématographique. « C'est la poésie du cinéma. Quand on apercevait une goutte de rosée sur une feuille au bord de la route, on s'arrêtait et l'on tournait la goutte de rosée sur la feuille et on la mettait où on pouvait ». Mais c'est avec *L'Affiche* et dans une certaine mesure *Le Double Amour* qu'Epstein commence à sentir le poids des contingences commerciales. Incontestablement il y a un côté bourgeois, un côté pesant dans ces œuvres. A cela Epstein répond : « Quand on fait jouer à une femme de 50 ans des rôles de gamine, la gamine est lente, elle ralentit tout. C'était toute une affaire pour photographier Lissenko. Il fallait lui faire jouer des rôles de 30 ans au maximum et elle en avait 55 et c'est pourquoi *Le Double Amour* est bourgeois et *Six et demi-Onze,* grand bourgeois ». Dans ces deux films Epstein disposait de moyens qui n'existaient pas chez Pathé, en 1923. A la Société Albatros, le décor joue un très grand rôle, les recherches d'Epstein se portent sur ce plan.

L'Affiche devait être essentiellement un film de décors et d'objets. Dans *L'Affiche,* le décor, non plus choisi dans la rue mais imaginé et recréé devait être expressif et le bureau de l'homme d'affaires, la chambre de l'ouvrière, la rue et ses affiches devaient jouer un rôle. En un mot Epstein cherchait à utiliser à sa manière les applications du cinéma allemand. Et les journaux de l'époque ont porté aux nues les décors de *L'Affiche,* la mise en place des acteurs, les angles de prise de vues en fonction de ceci. Mais si Epstein cherchait à profiter du succès des films allemands pour dire son mot dans cette affaire, il n'avait qu'une volonté ne pas les imiter, aller plus loin et « malheureusement j'avais des décors fort raides, immobiles, statiques, intellectuels, empesés et

mauvais, cela ajoutait au poids de Lissenko. Tous les décors de Bilinski étaient faits à l'allemande. Je voulais des décors vivants, légers, trempant dans la réalité, j'avais des décors de théâtre sans grâce, sans mouvements... » Est-il nécessaire d'ajouter que c'est justement parce que Bilinski avait trahi sa pensée et sa volonté, parce qu'il avait fait tous ces décors à l'allemande que les contemporains virent ce que voulait Epstein. Le film était à la portée de leurs connaissances d'où son succès. Il en est autrement avec *Le Double Amour,* film beaucoup moins connu, beaucoup plus commercial, où Lissenko dans la seconde partie trouve une composition adaptée à son âge. C'est le deuxième film à décors mais Epstein cette fois, après avoir tiré la leçon de *L'Affiche,* les a commandés à d'autres collaborateurs. C'est sans doute la raison pour laquelle ces décors sont beaucoup plus expressifs et d'une manière beaucoup moins voyante. C'est aussi un film de surimpression et d'éclairage et c'est un film d'interprétation où Epstein domine enfin cet élément humain indispensable à la composition d'un film. Sans doute Epstein a-t-il toujours méprisé les acteurs « parce que quand ils jouent ils sont faux et quand ils ne jouent pas ils sont raides. Au fond plus un acteur est acteur plus il me déplaît, plus il est difficile à manier pour qu'il n'ait pas l'air d'un acteur. Lissenko et Mosjoukine étaient de très bons acteurs, donc ils m'ennuyaient comme acteurs ». Nous touchons là le véritable point faible, la seule faille de cette avant-garde française intellectuelle qui n'arrive pas à s'assimiler l'importance de l'élément humain, qui ne comprend pas et qui n'a pas compris qu'en méprisant l'acteur, elle se suicidait dans le temps. Sans doute l'acteur n'est-il qu'un élément de l'orchestration du film. Un signe de plus dans l'alphabet, mais ce signe n'a de valeur réelle que s'il n'est pas abstrait, s'il est imprégné de densité humaine, de vérité, d'authenticité, ce que notre avant garde, à ne voir que des signes, a souvent négligé. Mais il suffit de projeter une bobine de *Cœur Fidèle* et une bobine de *Double Amour* pour se rendre compte des progrès d'Epstein. Malgré sa profession de foi, il avait su s'assimiler l'élément humain, se débarrasser de cette espèce de cassure causée par la disproportion de la vigueur et de la maîtrise de sa technique et la pauvreté de sa direction d'acteurs. Sans doute *Cœur Fidèle* a valu un triomphe à Van Daële, mais Van Daële était-il vraiment un acteur ? Gina Manès, Mathot au contraire étaient bien des acteurs. Ils sont tous deux au-dessous d'eux-mêmes dans *Cœur Fidèle.* Voyez Gina Manès dirigée par Feyder et comparez ; ne me dites pas que *Thérèse Raquin* est postérieur à *Cœur Fidèle. Travail* lui est antérieur et il suffit de voir Mathot dans *Travail* pour comprendre qu'il était en-dessous de lui-même lorsqu'il fut dirigé par Epstein. *Le Double Amour* n'est donc pas une œuvre indifférente et elle fut nécessaire à Epstein. Sans cette réconciliation ou plus exactement ce métier, comment aurait-il pu atteindre à cette perfection du jeu qui fait l'unité de *Usher.* Indépendamment de sa valeur propre *Le Double Amour* qui marque une progression sur *L'Affiche* était nécessaire à son évolution.

Chose curieuse, *Les Aventures de Robert Macaire* dont on ne parle jamais est un classique. Ce film à épisodes totalement passé inaperçu mais dont les photographies nous apparaissent attachantes nous



L'Affiche (1924).

a tous surpris en 1936 au Cercle du Cinéma et cette surprise n'était pas question d'humeur. Cocteau, Gance, Van Parys, et les spectateurs du Festival de Cannes l'ont également éprouvé vingt ans après. Dans ce film de 20 bobines, il n'y a pas une longueur, pas une faille. L'époque entière, l'atmosphère romantique est recréée. Il est gai, il est raffiné et il est plus moderne d'esprit et de style que bien des films actuels. Bien entendu il se trouvera des gens pour nous dire qu'Epstein était contre ce film. Est-ce si sûr ? Qu'il n'y ait pas attaché d'importance, c'est possible. En tout cas, il n'aurait pas tourné *Mauprat* aussitôt après s'il n'avait pas tourné *Macaire*. Il s'en trouve d'autres pour hausser les épaules et dire que c'était le *Caprice de Caroline chérie* de l'époque. Je le regrette pour eux et *Caroline* car si l'on doit comparer et chercher un équivalent dans notre temps aux *Aventures de Robert Macaire*, c'est de *High Noon* qu'il faut parler, et encore quelle différence dans la perfection ! Je ne connais pas d'œuvres plus probes que le *Robert Macaire* d'Epstein. Il s'est attelé à ce film en toute honnêteté, il connaissait ses romantiques, son boulevard du crime, son Frédéric Lemaître, son Dumas, son Sand, son Doré. Il nous fait pénétrer par le choix de ses paysages, par l'authenticité de ses personnages secondaires, par le raffinement des décors de Mercier, par toutes sortes de détails et même par une certaine fausse naïveté, un certain faux comique, dans l'esprit d'une époque.

Comme je demandais un jour à Epstein « Est-ce Mercier ou Meerson qui ont su placer avec un tel raffinement les chaises, les accessoires dans le décor du pavillon d'été », il m'a répondu : « Ce n'est pas le décorateur qui pose les chaises, c'est moi. On est obligé de poser les chaises par rapport à l'objectif pour que rien ne se déséquilibre ».

Peut-on imaginer plus grande conscience professionnelle que celle-là. Encore une citation pour ceux qui persisteraient à croire que *Robert Macaire* n'était rien, ne représentait rien dans la progression d'Epstein. « J'attendais beaucoup mieux que ça des paysages, j'avais préparé *Mauprat* tout autrement. J'avais choisi des châteaux magnifiques qui n'avaient qu'un tort c'était d'être en Alsace. Je me disais les gens n'en sauront rien, je leur ferai un paysage du Berry. Mais je ne sais comment A. Antoine a appris que je cherchais des châteaux en Alsace pour tourner *Mauprat* de G. Sand. Il a fait un papier sur le scandale du cinéma qui ne respectait rien. Je lui ai naturellement répondu qu'il se trompait, que le film ne se ferait pas en Alsace mais bel et bien dans le Berry et que ce qui comptait c'était de recréer l'atmosphère du roman de Sand. Il était trop tard. Madame Aurore Sand a insisté de telle sorte que j'ai été obligé de tout tourner dans le Berry où je n'ai pas trouvé ce que je voulais. Par exemple, le château de Chateauneuf m'a complètement déçu, perdu dans la broussaille, les ruines d'Eguzon ne rendent pas non plus ». On peut très bien imaginer Epstein parlant ainsi de *Robert Macaire*, mais avec cette différence que, cherchant un paysage adapté au sujet, à la fois romantique et classique tel que pouvait l'aimer un Vigny, un Deveria, il avait pensé au Dauphiné, y était allé, avait trouvé exactement ce qu'il souhaitait et l'avait filmé. C'est toute la différence entre *Robert Macaire* et *Mauprat*. Il est vrai que ce film, privé de châteaux qui auraient aidé à l'atmosphère, contient d'autres beautés, d'extraordinaires minutes de poésie cinématographique. Ainsi ce lustre dont on ne sait pas d'abord ce qu'il est, que l'on prend pour une fleur, un bijou jusqu'au moment où l'on comprend qu'il s'agit d'un lustre. Cette espèce d'erreur du sens de la vue, de métamorphose que nous rencontrons parfois dans la vie est obtenu par un simple traveling et un coup de ciseau habile. C'est cela la poésie, c'est cela le miracle d'Epstein et il n'y a que Vigo et Eisenstein au Mexique pour s'y être essayés. Dans *Mauprat* s'élabore déjà le château de *La Chute de la maison Usher*. Les pièces hantées du château de *Mauprat* sont de Kefer et seule la modestie des moyens financiers et cet abandon du plan initial pour les extérieurs nous ôtent l'évidence du lien qui rattache *Mauprat* à *Usher* et par *Mauprat, Macaire* à *Usher*. « Je me suis dit qu'il n'y avait pas moyen de faire des films qui rapportent de l'argent, alors tant pis. Je me suis laissé la bride sur le cou, c'est ce qui a fait *La Glace à trois faces, La Chute de la maison Usher, Finis-Terrae* ».

En 1927, c'est le coup de théâtre : *Six et demi-Onze, La Glace à trois faces*. Tout ce qu'il a accumulé commence à ressortir.

Tout l'esprit d'une époque, d'une certaine Société, d'un certain monde avec sa volonté d'être moderne revit dans ces 2 films à tel point que *La Glace à trois faces* nous apparaît par moments comme la caricature d'un style, d'un moment d'être où l'on se croyait moderne, où l'on se voulait moderne à tout prix.

Moderne, *Six et demi-Onze* l'est par le titre. *Six et demi-Onze* égale un kodak. Si ce film se rattache encore au *Double Amour*, « c'était encore très Pierre Frondaie » disait Epstein, par sa conception cinématographique, il appartient entièrement au cycle à venir.



Six et demi-Onze (1926).

S'interrogeant sur le suicide de son frère, un homme raisonne et, de déductions en déductions, il trouve la clef. Or, tout ceci se déroule devant nous à rebours. Procédé que Feyder reprendra trois ans plus tard dans *Le Baiser*.

C'est déjà l'essai de cette photogénie du mouvement non plus dans l'espace comme dans ses premiers films de 1923 mais dans le temps, *Six et demi-Onze* ouvre donc « ce 2e paquet où il y a une photogénie de mouvement, d'études, de présence, de recherche à tâtons, d'une photogénie non plus de mouvement dans l'espace mais dans le temps. Cette variation de la perspective temporaire existe dans *La Glace à Trois Faces* où il y a trois actions différentes vues différemment par les mêmes individus, qui s'entremêlent et qui se produisent sur des rythmes différents. »

On connaît l'argument : un homme est mort. Un de ses amis est chargé de prévenir trois de ses maîtresses. Elles l'avaient pris pour confident tout en lui cachant le nom de leur amant, il découvre ainsi qu'il s'agissait de son ami. Or, l'image qu'il s'était faite de leur amant d'après les récits des trois femmes était si différente qu'il n'aurait jamais su qu'il s'agissait d'une seule et même personne et encore plus de son ami.

La Glace à Trois Faces est donc un portrait psychologique en trois volets. La première action se situe, si je ne me trompe, dans le monde, la seconde chez une hégérie de Montparnasse, la troisième chez une ouvrière. Ce n'est pas seulement le rythme qui concourt à l'action. Chacun des trois épisodes est nettement différencié par le style du

décor, des costumes, la description d'un milieu différent. Seuls les traits de l'interprète central sont identiques; son comportement, sa manière d'être, de s'habiller, ses expressions sont toutes différentes. Le film s'achève sur une description, un morceau de bravoure : la fameuse randonnée en automobile et la mort. Plus une surimpression, sauf à la fin. Plus un flou, plus rien, en apparence la technique la plus dépouillée : tout est dans le découpage ou plus exactement dans le déroulement et le montage du récit car Epstein à partir de *La Belle Nivernaise* n'écrivait plus ses scénarios « Il y a des découpages fictifs comme celui du *Lion des Mogols* parce qu'il fallait des découpages pour le producteur. Quand j'étais mon propre maître, plus de découpage. Je n'ai jamais été un gâcheur de pellicule mais cela n'empêche pas l'improvisation, une improvisation extrêmement précise qui se fait dans la journée entre 6 heures et 8 heures du matin. Je vais dans le décor, je m'y assieds, je regarde et je place tous mes plans. L'improvisation est terminée. Ce n'est pas possible de faire un découpage, il est faux, il est abstrait, vous ne trouvez jamais ce que vous aviez prévu. Ni les ombres, ni les éclairages, ni les gens. » Cela peut paraître invraisemblable depuis 1930. Mais ni Feuillade, ni Griffith, ni Eisenstein, ni Feyder, ni Vidor n'ont agi différemment, ni Chaplin.

Nous n'avons pas revu depuis plusieurs années *La Glace à Trois Faces*. La dernière fois, ce qui nous avait frappé c'était moins sa conception cinématographique que l'acuité des mœurs qu'elle décrivait. Certaines images de la femme artiste se promenant au bois avec son chien et un manteau de fourrure assorti au pelage du chien frisent la grande caricature. Au contraire, comme nous l'avons vu plus haut, Epstein associe étroitement ses recherches de *La Glace à Trois Faces* à celles de la *Chute de la Maison Usher*. « Dans la *Chute de la Maison Usher* c'est du ralenti dramatique : l'intensification de la dramatisation du jeu de l'acteur par le ralenti. Il y a une recherche de l'interprétation suggestive des images. »

Usher est dans l'histoire du cinéma français le pendant de *La Passion de Jeanne d'Arc*. Il sont de la même année. Ils ont soulevé le même enthousiasme, les mêmes critiques. Ces deux expressions ultimes de la première avant-garde arrivaient déjà très tard à une époque où tous les jeunes luttaient pour une simplicité extrême. Aussi ni *Jeanne d'Arc* ni *Usher* ne pouvaient trouver grâce devant eux. Ils étaient trop faits, trop voulus. C'est ce qui explique qu'aucun des deux films n'ait eu d'échos. Par contre le grand public, la masse de la critique les adopta sans réserves; ils étaient vraiment non seulement l'ultime expression de 10 années de recherches, mais leur justification. C'était à la fois des œuvres d'avant-garde d'une richesse technique extraordinaire, presque baroques à force d'être savantes et des œuvres qui ne pouvaient vieillir, sans défauts, des classiques. Le public ne s'y est jamais trompé et l'accueil rencontré par la *Passion de Jeanne d'Arc* au cinéma d'essai et par la *Chute de la Maison d'Usher* à la réouverture du Studio 28 il y a deux ans l'a confirmé.

Ils sont tels aujourd'hui, ils seront tels demain et tels ils étaient hier aux yeux de leurs admirateurs. Les quelques réserves que nous pouvions faire devant le parti-pris technique de leur création se



La Glace à Trois Faces (1927).

sont éventées. Au contraire, ces deux films auxquels on avait pu reprocher l'exploitation d'une formule ou pour parler comme aujourd'hui, leur formalisme, respirent l'air de la vie. Ce sont vraiment des monuments cinématographiques. Qu'importe alors qu'Epstein ait trahi ou non le conte d'Edgar Poë. Qu'importe si *La Chute de la Maison Usher* est un amalgame du conte du même nom et du Portrait Ovale ! Qu'importe puisqu'après tout l'esprit d'autres contes d'Edgar Poë s'y retrouve et ce n'est pas par le récit, c'est par l'intérieur, par l'impressionnisme accentué de la technique et de l'expression. Nous sommes en plein symbolisme. Evidemment ce n'est pas *Le Chien Andalou.* Je l'ai dit, ce film venait 10 ans trop tard pour rencontrer l'unanimité des suffrages.

Aujourd'hui il n'y a plus d'équivoque, le recul l'a mis à son rang, à sa place. Le grand écran du Festival donnait à ses images une puissance et une autorité incontestables.

Tout concourt dans ce chef-d'œuvre à son unité. La maîtrise absolue du montage, du rythme où le ralenti, les surimpressions, les travellings, la caméra mobile jouent leurs rôles et jamais gratuitement : il n'y a pas une image, un procédé technique qui ne soient là pour embellir le film ; ils sont là pour nous impressionner dans le sens le plus noble comme les images et la cadence d'un vers.

La qualité de la photographie, digne des plus grands chefs-d'œuvres du film allemand où grâce à l'orthochromatique les gris sont gris, les blancs sont blancs et les noirs d'un velouté unique.

L'éclairage des décors qui les transfigure leur donne un mystère indispensable à l'action. Ces décors, il suffit de les voir sur des photos

privés de leur enveloppe lumineuse pour comprendre ce qu'est la magie de la lumière au cinéma, ils ne peuvent exister sans elle, ils ont été conçus pour elle et pour la prise de vues. Ils ne sont ni réalistes ni stylisés mais comme inachevés, esquissés. Les costumes avec leurs étoffes choisies en fonction des lumières et de leur sentiment sur l'écran, ne donnent jamais l'impression de costumes de théâtre. Avec eux, aucun acteur n'est déguisé. Ils sont à la fois stylisés et réels. Ils tuent quand il le faut la notion de temps et pourtant quand il le faut ils ressuscitent l'époque. Ainsi le costume de Lamy : en redingote, il nous est quotidien, il pourrait être d'un vieillard d'aujourd'hui. Dès qu'il porte sa houppelande, c'est tout le romantisme qui surgit devant nous.

Les acteurs au lieu d'être plaqués sur le décor font corps avec lui. Ils ont été choisis à la fois pour leur visage et la maîtrise de leur jeu, pour leur compréhension, pour le style du film, pas un instant ils ne détonnent, ils ne sont faux, et pourtant leur jeu est unique. Ce n'est pas du réalisme, ce n'est pas de l'expressionnisme, c'est à la fois les deux avec quelque chose de plus subtil, de plus fin, de plus dépouillé et à la fois par moment de plus hiératique que le jeu des acteurs expressionnistes allemands. Ils réalisent le rêve jamais atteint de *Don Juan et Faust* et de *l'Inhumaine.* Ils ont le rythme, le jeu, la lenteur, ils ont les temps d'arrêt, la violence, le vague du film.

Puisque l'école impressionniste française a toujours considéré le cinéma comme une symphonie visuelle, on peut dire que ce film d'Epstein est l'équivalent cinématographique des créations de Debussy.

Je sais très bien que certains vont sourire même aujourd'hui. Ils acceptent la *Passion de Jeanne d'Arc,* ils n'acceptent pas encore *La Chute de la Maison Usher* car *La Chute de la Maison Usher* n'est pas un sujet religieux comme *La Passion de Jeanne d'Arc.* Bien entendu il y a Edgar Poë et sa *Chute de la Maison Usher,* Murnau et *Nosferatu le Vampire,* Bunuel et le *Chien Andalou.* Et après ? Je ne me suis jamais laissé enfermer dans des formules. J'aime Ed. Poë et j'aime Epstein et je sais que si Lumière avait inventé le cinéma 50 ans plus tôt tout le monde serait béat d'admiration devant *La Chute de la Maison Usher* de 1888 que l'on citerait comme le plus parfait exemple de l'expression de l'école symboliste au cinéma. Quand donc comprendra-t-on que le cinéma est en retard de 50 ans sur le reste des Arts et que ce qui correspond au cinéma au symbolisme est daté des années 20. D'ailleurs, avec cet espèce d'humour qui lui était propre, Epstein, comme pour se moquer de ses détracteurs, fit volte-face, sauta et creva une nouveau cerceau du Cinéma. *Finis Terrae* est *La Belle Nivernaise* de *La Chute de la Maison Usher.* Peut-on imaginer film plus dépouillé de tout vêtement symboliste. Encore une fois Epstein n'avait qu'à continuer dans cette voie qui fait recette au Studio 28, il est assuré du triomphe, il fait figure de génie comme au lendemain de *Cœur Fidèle.* Il n'a qu'à choisir un conte d'Hoffmann et de Barbey d'Aurevilly pour trouver des millions. Il s'en moque, il tourne le dos, il part en Bretagne faire ce que personne en Franc n'avait fait avant lui.

Nous sommes en 1928, le cinéma brille d'un éclat incomparable. C'est l'année de King Vidor et de Sternberg, de *A Girl in Every Port,*



La Chute de la Maison Usher (1928).

de *l'Aurore, de Thérèse Raquin,* de *Trois pages d'un Journal,* c'est l'année de *Telle est la Vie,* c'est l'année du *Vent,* de la *Symphonie Nuptiale.* Mais il est incontestable que c'est aussi l'année de la fin du muet. Si l'on pouvait recueillir les conversations des contemporains et les confronter nous serions frappés de la ressemblance entre leurs propos et ceux que nous entendons aujourd'hui.

Tous les jours Hollywood s'interrogeait sur ce qu'il fallait trouver pour ne pas reculer.

Dans cet horizon une technique nouvelle celle des Russes, ils ont su trouver des rythmes et des principes nouveaux. Ils brillent de tout l'éclat *d'Octobre,* de la *Fin de Saint-Petersbourg.*

Mais derrière cet éclat, il y a autre chose, quelque chose de plus que ce souffle épique, que cette rénovation de l'art du film par le montage : la théorie du non-acteur. A vrai dire un homme a pressenti dès 1917 cette possibilité : Feuillade. *Vendémiaire* use largement de l'homme de la rue. Dans cette théorie du non-acteur des Russes, Epstein qui, nous l'avons vu plus haut, déteste l'acteur-acteur, trouve un stimulant. Cette théorie était prise à la lettre par l'Occident : on était persuadé, par exemple, qu'Inkijinoff n'était pas un acteur ! On n'avait pas compris la subtilité de la technique soviétique qui faisait reposer le film à la fois sur le jeu savant d'interprètes avertis et sur le jeu des visages choisis dans la foule. Epstein était-il dupe lui aussi ? C'est possible, car *Finis Terrae* est à l'inverse de l'école russe : Il ne s'y trouve aucun professionnel. L'influence russe est dans le choix du sujet délibérément nu, dans le choix du milieu. *Finis Terrae* a été tourné de Mai 1928 à Janvier 1929, son sujet pratiquement nul

est un simple fait divers de journal local : deux amis travaillent ensemble à la cueillette du goemond, ils se disputent pour un motif futile, mais l'un d'eux est malade, et l'autre le met dans une barque et réussit, malgré le calme plat à rejoindre la barque partie de terre avec le docteur. C'est exactement l'antithèse de la *Chute de la Maison Usher*. « C'est une espèce de troisième paquet : *Finis Terrae* et *l'Or des Mers*. C'est la recherche d'une espèce de merveilleux beaucoup plus réel, sous l'influence certainement des films soviétiques, les premiers qu'on ait vu à ce moment-là. »

Entre *Finis Terrae* et *Goémonds* de Yannick Bellon il existe des affinités qui crèvent les yeux. Quand on le revoit aujourd'hui après *Mor'Vran* et les autres œuvres d'Epstein sur la Bretagne nous ne pouvons nous empêcher d'être frappés par ce fait : le film est beaucoup plus dramatique que poétique. L'effort de concentration fait par Epstein pour réussir à modeler l'élément humain, l'a amené à ne pas dominer entièrement son sujet et il flotte sur ce film, qui fit à l'époque un *immense effet d'ascétisme*, un esthétisme de l'image qui disparaîtra dans les films qui suivront.

Au contraire, jamais des acteurs improvisés n'ont été aussi parfaits, on sent que tout l'effort, toute l'intelligence d'Epstein a porté sur ce point : habituer les acteurs à la caméra. « Il ne faut pas les mettre brusquement devant l'appareil et leur demander de mimer le désespoir en apprenant la mort de leur père. Il faut les habituer à la caméra pendant plusieurs jours pour qu'ils n'en soient plus conscients. pour qu'ils se promènent avec vous à travers l'Ile, n'importe où, et quand ils sont dans le champ, ils se comportent normalement. Et à partir de ce moment-là vous leur demandez de faire des gestes qui sont normaux et compatibles avec ce qu'ils peuvent faire dans la vie et au cours de leurs occupations quotidiennes. Ils feront çà sans excès avec tout leur naturel et toutes leurs petites habitudes, tout leur caractère individuel ». On imagine par cette déclaration d'Epstein toutes les difficultés, tous les problèmes qui se posaient à lui. On avait avant lui réussi à faire jouer des Polynésiens, des primitifs. Epstein avait à faire à des hommes qui savaient ce qu'était le cinéma, qui savaient qu'on voulait les faire jouer, des hommes auxquels on ne demandait pas seulement de pêcher ou de manger devant une caméra, auxquels il fallait demander de mimer la douleur, auxquels il fallait demander d'exprimer des sentiments complexes (va-t-il où ne va-t-il pas sauver son ami). Sur ce point *Finis Terrae* fut une grande réussite, une véritable révélation qui répondait aux recherches des jeunes d'alors et c'est pourquoi elle a eu tant d'échos.

Mais Epstein ne traduira vraiment totalement et pour la première fois cet espèce de merveilleux né du réel que dans *Mor'Vran*. Tourne d'abord en marge, puis après *Finis Terrae*, c'est un des plus beaux documentaires du cinéma français, c'est un véritable poème sur la Bretagne et sur la mer qui précède de quatre ans *Man of Aran* dont il a inspiré quelques-uns des plus beaux passages. C'est dans ce film que l'on sent à tout instant, sans qu'elle soit évidente comme dans *La Chute de la Maison Usher*, toute la science d'Epstein, toute

sa poésie de transfiguration des choses et l'on comprend qu'il ait pu écrire « l'acteur qui m'a donné le plus de satisfaction c'est l'Ile d'Ouessant avec tous les gens qu'il y a dedans et toute l'eau ».

Dès lors il est pris, il ne peut plus s'arracher à cette terre et à cette mer. Sans doute lui devons-nous dans *Sa Tête* quelques très belles images de la Beauce et de l'Ile-de-France mais ceci n'est rien à côté de *Mor'Vran*. Il se sent à nouveau maître de sa matière, capable de tout faire, d'aboutir, de conclure, il a trouvé un secret : « au ralenti toute scène est bonne, même un acteur qui joue mal est bon au ralenti ». En utilisant le ralenti pour naturaliser les gestes des personnages réels et en même temps pour les dramatiser, il diminue la difficulté de faire jouer des acteurs pris dans la vie. « Un geste lent a toujours plus de portée, c'est plus réfléchi, on a le temps et on suppose que l'acteur lui-même a le temps aussi de modifier son geste et on se dit vraiment s'il met tant de temps pour regarder vers la porte, ou pour lire une lettre, c'est qu'il y a dedans quelque chose d'extraordinaire. Cette dramatisation du ralenti laisse donc au spectateur le temps de la réflexion et la possibilité de se substituer à la psychologie du personnage qui tourne. » C'est avec ce secret qu'Epstein a réussi *l'Or des Mers*, œuvre magique qui baigne dans la Bretagne et qui ne tire sa féérie que de la sublimation de la réalité la plus simple. Il n'y a là plus d'esthétisme, il n'y a plus que de la poésie et s'il y a action, s'il y a drame, ce n'est pas un drame, c'est une tragédie de Murnau. Malheureusement *l'Or des Mers* tourné en muet a été abîmé par une musique qui n'était pas celle qu'Epstein avait voulu et qui donne à ce film au livret symboliste un commentaire wagnérien qui le défigure totalement.

Nous avions espéré, il y a deux ans, avec Epstein, et grâce aux prises de sons du *Tempestaire* restituer ce film à lui-même en lui donnant sa vraie sonorisation. Malheureusement, les crédits de la Cinémathèque Française ne l'ont jamais permis et comme *l'Or des Mers*, tourné en muet, avait été conçu pour le son et la parole, il faudra bien voir le *Tempestaire* dans l'état où les distributeurs l'ont mis.

Pour comprendre cette période de la vie d'Epstein, pour en saisir toute la signification, il faut se rappeler qu'entre 1929 et 1932 le cinéma s'enferme dans les studios et commence à s'emmailloter de tous les préjugés qui l'étouffent de plus en plus. Pendant cette période sous le vent et la pluie, dans le gris du brouillard Epstein tourne des intérieurs dans des décors réels. Il n'est pas une scène du film qui ne soit comme dans *Les Rapaces* ou dans certains films italiens aujourd'hui réalisés dans des intérieurs réels. On ne pouvait mieux démentir les apôtres du Sunlight.

Epstein n'avait pas besoin de décors aux dimensions élargies pour donner du champ à son opérateur. Quelques-unes des plus belles images de *l'Or des Mers* ont été tournées à l'intérieur de bicoques. On ne pouvait être plus loin des conventions, plus non conformiste, au fond plus gêneur.

L'Or des Mers est encadré par quelques petits films : ces fameuses chansons filmées d'Epstein, poèmes cinématographiques et parmi elles

Le vieux chaland, où nous retrouvons au fil de l'eau, avec une perfection plus grande, le rythme de *La Belle Nivernaise.*

Chacun de ces films constitue un morceau d'anthologie. Ce sont encore des morceaux d'anthologie qui nous touchent dans *L'Homme à l'Hispano* et *La Châtelaine du Liban.* Mais le temps n'est plus où le public et la critique découpait des morceaux de films pour les porter aux nues. L'époque est aux situations dramatiques, aux études de mœurs, à la psychologie. Pendant son séjour en Bretagne, Epstein ne s'est pas rendu compte des énormes changements survenus à Paris — 1932 tourne le dos à 1929. Qu'ils fussent ou non pour le théâtre filmé, les spectateurs en étaient au fond tout imprégnés et les surimpressions, les recherches visuelles leur apparaissaient comme un résidu d'accessoires périmés. Ajoutez à cela ce fort courant qui s'était manifesté depuis 1924 pour la primauté du fond et vous comprendrez le silence qui accueillit la sortie de *L'Homme à l'Hispano* et de *La Châtelaine du Liban.*

En rentrant à Paris, Epstein était encore un des grands noms du cinéma français. On attendait ses films.

Si Epstein avait fait un *Mauprat* ou un *Robert Macaire,* il aurait déçu peut-être mais il aurait gagné sur le plan commercial. Pour en être resté aux compromis de 1924, à Pierre Frondaie, à Pierre Benoit, sans comprendre que ces auteurs à succès appartenaient eux aussi au passé, pour n'avoir pas compris que le commerce cinématographique en était à H. Bataille et à H. Bernstein, Epstein se trouvait soudainement seul. Il avait déçu tout le monde.

Peut-être aujourd'hui *La Châtelaine du Liban* ou *L'Homme à l'Hispano* nous apparaîtront-ils sous un jour différent. Mais à l'époque tout le monde s'écria : Epstein n'a pas su franchir le cap, il n'a pas su s'arracher au muet, il n'a pas su s'adapter au parlant. Peut-être aujourd'hui en revoyant ces films trouverons-nous justement qu'Epstein s'était attaqué aux problèmes du parlant avec autant de courage que J. Renoir. Mais il s'y était pris par le mauvais côté, à rebours de la mode. En 1932-33 le public était prêt à suivre tout homme attaché au cinéma muet s'il fuyait devant la parole, s'il tournait autour du problème du parlant sans le trancher, si ses films étaient des ballets à tours de passe-passe ; en quoi René Clair excellait.

Mais personne n'aurait admis qu'on pouvait espérer plier le cinéma parlant aux découvertes, à la conception du cinéma muet et qu'il y aurait un jour où le cinéma parlant aurait à nouveau besoin de toutes les recherches de l'impressionnisme français. N'est-ce pas le cas du *Tempestaire ?* Ce moment est venu et Epstein nous est à nouveau très proche; mais comme tous les pionniers Epstein fut incompris. D'où son calvaire.

Coupé du monde commercial, n'y comptant plus que quelques amis prêts à l'aider mais ne disposant pas de moyens, Epstein va vivre l'agonie de tous les grands metteurs en scène dont les idées sont trahies dans l'exécution par l'exiguité des crédits. *Marius et Olive à Paris* qui connaîtra l'échec de *L'Affaire est dans le sac,* de *Ciboulette,* de *L'Hôtel du libre échange* le réduit définitivement à l'impuissance : sans même l'espoir d'une revanche, d'une réhabilitation par la postérité.



L'Or des Mers (1932).

ce coq à l'âne cinématographique ayant été complètement modifié par le producteur après le four de la première.

Epstein ne vit plus que par ses courts métrages. Grâce à eux peu à peu il espère à nouveau pouvoir se faire entendre, être compris, il touche au but en 1939, associé des « Artisans d'Art du Cinéma », il va peut-être nous donner un chef-d'œuvre. Mais c'est la guerre, l'occupation, le silence de Vichy. Epstein n'est plus qu'un cerveau, un homme qui réfléchit sur son art, auquel il n'a plus droit de se consacrer, années de repli sur soi-même d'où il va sortir plus fort que jamais et hélas plus isolé, plus méconnu que jamais.

A la Libération il est oublié et sans l'amitié de Costantini, il serait peut-être resté un petit bureaucrate de la Croix Rouge. Ingratitude. Egoïsme abominable, arrivisme du cinéma. On ne souhaitait pas même le retour de René Clair et celui de Renoir, pourquoi aurait-on souhaité le retour d'Epstein ? Et pourtant il allait réaliser son dernier chef-d'œuvre, peut-être le plus grand, parce qu'il est à la fois le plus savant, le plus riche et le plus simple. Il allait le réaliser dans l'indifférence totale, puis l'oubli.

Il est impossible aujourd'hui de nier l'importance de cette œuvre, après la projection du Festival de Cannes où tant de personnes de bonne foi se regardaient ahuries en se demandant entre eux pourquoi ils n'avaient jamais vu *Le Tempestaire*. Ce qui est effarant c'est que vraiment personne n'a cherché à voir ce film, et pourtant Epstein ne s'est jamais gêné pour dire et pour écrire l'importance qu'il y attachait.

Lorsque j'ai inscrit *Le Tempestaire* dans le programme des courts

métrages du Musée, tout le monde s'est jeté à mes pieds en me suppliant de l'ôter par respect pour la mémoire et l'œuvre d'Epstein. Or aucun de ceux qui m'ont parlé ne l'avaient vu et tous ont aujourd'hui les premiers à se demander par quelle aberration ils s'étaient refusés à le voir. Soyons franc. Il ne s'agissait pas d'une aberration, ils étaient tous victimes, et Epstein le premier, d'une conspiration : conspiration de la sottise, de l'ignorance, de l'analphabétisme cinématographique, des préjugés d'un métier qui ne regarde jamais en arrière et jamais en avant. Ce film était trop au-dessus de certaines têtes, trop riche pour certains cerveaux, trop lourd pour certaines tripes, trop pur pour certains cœurs et ces gens de bouche à oreille, aidés des imbéciles qui veulent passer pour intelligents, firent à ce film une telle réputation que tous ceux qui auraient pu le comprendre ont eu peur par amour d'Epstein d'aller le voir. Nous frisons le burlesque, nous sommes en pleine tragi-comédie et le jour où l'on pourra écrire le processus de décomposition, les motifs et les causes véritables de la crise du cinéma, ces pages atteindront à la plus haute bouffonnerie. Folie des grandeurs, goût du pouvoir, intérêts où la vanité joue un plus grand rôle que le goût de l'argent, tout cela est le prix de la mort de tous les créateurs condamnés au silence.

Le Tempestaire, reconnaissons-le n'est ni un film d'hier, ni un film d'aujourd'hui. Ce qui frappe, c'est sa profonde poésie, sa résonnance humaine et l'extrême équilibre de sa composition, c'est une œuvre qui démontre ce qu'aurait pu être le cinéma si certains n'étaient pas morts, si d'autres n'étaient pas condamnés au silence, si l'Etat était logique avec sa tradition, oubliait les conseils de ses experts, de ses comptables, de ses pensionnaires, de ses thuriféraires et se rappelait que le secteur national doit être bien géré en produisant des œuvres qui rapportent mais que les bénéfices doivent permettre au cinéma d'avancer.

Le Tempestaire est une œuvre audacieuse en ce sens qu'elle ne cherche nullement à plaire et qu'on ose y faire des expériences attendues depuis plus de vingt ans et qui ne sont jamais faites, bien qu'il existe des hommes capables de les tenter. Chose curieuse, plus les hommes succèdent aux hommes moins ils dominent le cinéma. Ce qui nous sauve c'est qu'indépendamment du cinéma, c'est-à-dire de sa technique, de son métier, de son éthique, il y a eu, il y a, il y aura toujours des hommes à forte personnalité qui réussiront par la puissance ou l'originalité et l'authenticité de leurs messages. Mais ce n'est que parmi les anciens que l'on trouve encore des hommes qui dominent la machine et qui savent la diriger. Epstein était de ceux-là. On connaît l'anecdote : lorsqu'il tourna *Le Tempestaire* au milieu de la tempête et des embruns, accroché à la camera pour l'empêcher de s'envoler, l'opérateur affolé s'écriait : « Il n'y aura rien sur la pellicule. » — « Ne vous occupez pas de cela, lui disait Epstein, mettez cet objectif, ouvrez à tant, faites ceci, faites cela », et l'opérateur revenu à Paris, découvrit avec stupeur que non seulement la pellicule était impressionnée mais que les images étaient d'une merveilleuse beauté. Ne vous y trompez pas, des hommes capables de dominer à ce point leur métier, on les compte sur les doigts, et ce qui est plus

grave, aucun d'eux, depuis vingt ans, ne peut nous faire bénéficier de sa science. Qui a demandé à ces savants du cinéma de faire des expériences ? Il serait peut-être temps de se rendre compte que s'il ne faut pas sacrifier le fond à la technique, il ne serait peut-être pas mauvais, avant qu'il ne soit trop tard, de donner un champ d'action à tous ceux qui par leur somme d'expérience peuvent enrichir ce fonds de techniques nouvelles.

Si nous y arrivons, ce sera le dernier cadeau d'Epstein au cinéma, car c'est *Le Tempestaire* où il y a le ralenti du son dont personne n'a profité à l'heure actuelle qui nous oblige à faire ces réflexions.

Ainsi voici un chef-d'œuvre qui préfigure l'avenir, un homme en pleine possession de ses moyens, plus jeune que bien des jeunes et qui vient de le prouver par un film éclatant. On a laissé cet homme sept ans sans travailler et sans même avoir l'excuse de l'accuser d'être dépensier.

Mais Epstein n'habitait pas Passy, ce n'était pas un homme à la mode; il était trop vivant pour accepter de se momifier et faire durer à ce prix une réputation usurpée. Il est mort baillonné sans pouvoir s'exprimer alors qu'il était tout plein de choses à dire, à nous apprendre et qu'il faudra des années pour trouver un autre Epstein, alors que d'autres se prélassent sur le siège commode de leur gloire passée, vivent, travaillent et on leur trouve du génie et des millions pour réaliser des œuvres banales que personne n'a le courage de dénoncer, tandis qu'on s'indigne de ce qui nous a saisi à la gorge lorsqu'Abel Gance, autre enterré vivant, ose dire la vérité sur lui-même et sur Epstein.

Il est vrai que nous sommes tout près de l'heure où tout ce monde desséché et figé dans le palais vermoulu de la Belle au Bois dormant du cinéma va s'écrouler sous les yeux de plus en plus conscients des spectateurs. Le sursaut de Landau qui vient de consacrer un numéro spécial de la « Technique Cinématographique » à Gance et à Epstein en criant : « Mea culpa », le fait que ces Cahiers du Cinéma ultra-conformistes, qui jusqu'à ce jour n'avaient jamais daigné accorder à Epstein de son vivant les louanges et les pages accordées à Broughton aient cru devoir demander cette article, en sont les signes avant coureurs.

L'heure est venue où les gens se demandent : comment se fait-il qu'un tel travaille et qu'un tel ne travaille pas ?

Henri LANGLOIS.

André Rossi

FILMOGRAPHIE DE JEAN EPSTEIN

L'auteur remercie Mademoiselle Marie Epstein, Monsieur Henri Langlois et Mademoiselle Lotte Eisner de la Cinémathèque Française, Monsieur A. Kamenka et *La Cinématographie Française*, pour la communication de documents et renseignements ayant permis l'établissement de cette filmographie. Il serait reconnaissant à toute personne possédant des indications supplémentaires de bien vouloir les lui communiquer.

★

Jean Epstein naquit à Varsovie, de père français, le 25 mars 1897. Il fit des études secondaires à Fribourg, puis à Lyon sa médecine et une licence de Sciences. Il s'installe à Paris en 1919, collabore aux Editions « La Sirène ». Ses premiers contacts avec le cinéma furent, dès 1920, sa collaboration avec Auguste Lumière pour des recherches bibliographiques, puis celles, brèves, avec Louis Delluc et avec Abel Gance (lors du tournage de *La Roue*). En 1922 il tourne son premier film : *Pasteur*.

★

1922 — *Pasteur* — Scénario d'Ed. Epardaud. Réalisé en collaboration avec J.B. Lévy. Caméra Ed. Floury. Studio Joinville. Extérieurs : Dôle, Arbois, Narbonne, Laboratoires Aug. Lumière à Lyon, Ecole Normale Supérieure à Paris, Alsace. Production : Edition Française Cinématographique. Avec MM. Ch. Mosnier et le petit Rauzéna, M. Touzé, R. Tourneur. Présentation : Gaumont-Palace, avril 1923.

Les Vendanges — Documentaire région de Narbonne. Caméra Ed. Floury. Production : Edition Française Cinématographique.

J. Epstein est engagé chez Pathé pour « réaliser des films », avec une mensualité de 2.000 francs.

1923 — *L'Auberge Rouge* — D'après Balzac. Caméra Aubourdier, assisté de Hubert. Décors Quenu. Studio Pathé. Extérieurs Vincennes (Caponnière). Production Pathé. Avec Mmes G. Manès, Courtois, de Savoye, Schmitt, et MM. L. Mathot, Bourdel, R. Ferté, P. Hot, D. Evremond, J. Christiani. (Le budget de ce film fût de 135.000 francs).

Cœur Fidèle — Caméra P. Guichard, Stuckert, L. Donnot. Studio Pathé. Extérieurs Marseille. Production Pathé. Avec Mmes G. Manès, Marice, M. Erickson, et MM. Ed. Van Daële, L. Mathot, Bénédict.

La Belle Nivernaise — D'après Alph. Daudet. Caméra P. Guichard, L. Donnot. Studio Pathé. Extérieurs sur la Seine et Rouen. Montage J. Epstein, assisté de R. Alinat. Production Pathé. Avec Mmes Bl. Montel, Lacroix, et MM. D. Evremond, P. Hot, G. Charliat, M. Bonnet, P. Ramelot, M. Touzé, R. Chantal.

La Montagne Infidèle — Documentaire sur l'éruption de l'Etna. Caméra P. Guichard. Production Pathé.

1924 — *La Goutte de Sang* — D'après J. Mary. Assistant G. Bernier. Caméra P. Guichard, L. Donnot. Studio Pathé. Extérieurs Gorges de l'Hérault, Nice. Production Pathé. Avec Mmes A. Lionel, Symiane, et MM. R. Karl, P. Rey, G. Charliat, Floresco, D. Mendaille, J.F. Martial. — A la suite de difficultés avec la Société des Ciné-romans J. Epstein abandonna la réalisation et le film fut terminé par Marlaud. Le film portait ce nom au générique. La plupart des images tournées par Epstein ne furent pas utilisées au montage.

Le Lion des Mogols — Scénario d'Iv. Mosjoukine. Découpage J. Epstein. Caméra Mundwiller, Bourgassof, Roudakoff. Décors Lachakoff. Costumes B. Bilinsky. Studio de Montreuil. Extérieurs Algérie. Production Albatros. Avec Mmes N. Lissenko, Alexianne, et MM. I. Mosjoukine, C. Bardou, Zellas, Prestat, Vouthier, Viguier.

L'Affiche — Scénario de M. Epstein. Caméra Desfassiaux, Chelles. Décors B. Bilinsky exécutés par L. Meerson. Studio de Montreuil. Extérieurs Paris et Bougival. Production Albatros. Avec Mmes N. Lissenko, S. Dermoz, et MM. G. Missirio, C. Bardou, de Castillo, Saillard, N. Costantini.

1925 — *Photogénies* — Film de montage réalisé à la demande du Vieux-Colombier. Improvisé rapidement avec des chutes et des bouts d'actualités. Ce film a été ensuite démonté.

Le Double Amour — Scénario de M. Epstein. Caméra Desfassiaux, Roudakoff. Décors P. Kefer exécutés par L. Meerson. Studio de Montreuil. Extérieurs Côte d'Azur. Production Albatros. Avec Mmes N. Lissenko, de La Croix, et MM. J. Angelo, P. Batcheff, C. Bardou, P. Hot, N. Costantini.

Les Aventures de Robert Macaire — Scénario de Ch. Vayre, d'après « L'Auberge des Adrets ». Caméra Guichard, J. Fouquet, N. Roudakoff. Décors J. Mercier exécutés par L. Meerson. Studios de Montreuil. Extérieurs Grenoble, château de Vizille. Production Albatros. Avec Mmes S. Bianchetti, M. Bosky, M. Dovoyna, M. Niblia, et MM. J. Angelo, A. Allin, C. Bardou, Costantini, Stock, Viguier, Dulong, Bondireff, Dulcart. Film en 5 épisodes. Version réduite de 3.000 mètres.

1926 — *Mauprat* — D'après G. Sand. Assistant Luis Bunuel. Caméra Duverger. Décors P. Kefer. Costumes maison Souplet. Perruques maison Chanteau. Régisseur Morlot. Extérieurs Vallée de la Creuse. Production Films J. Epstein. Avec Mmes S. Milowanoff, L. Doré, et MM. M. Schutz, R. Ferté, N. Costantini, A. Allin, Halma, Bondireff, M.J. Thierry, G. Dulong.

Au Pays de G. Sand — Documentaire sur le Château de Nohan. Caméra Périnal. Production Films J. Epstein.

1926-27 — *Six et demi-Onze (Un Kodak)* — Scénario M. Epstein. Caméra Périnal. Décors P. Kefer. Studio de Neuilly et Théâtre des Champs-Elysées. Extérieurs Antibes, les Alpes. Production Films J. Epstein. Avec Mme S. Pierson, et MM. Ed. Van Daële, N. Costantini, R. Ferté.

1927 — *La Glace à Trois Faces* — Scénario P. Morand. Caméra Eiwinger. Décors P. Kefer. Studio Roudés. Extérieurs Paris, L'Isle-Adam. Production Films J. Epstein. Avec Mmes S. Pierson, J. Helbling, O. Day, et MM. R. Ferté, R. Guérin.

1928 — *La Chute de la Maison Usher* — D'après la « Chute de la Maison Usher » et « Le Portrait Ovale », d'Ed. Poé. Assistant Luis Bunuel. Caméra J. et G. Lucas. Décors P. Kefer. Costumes Oclise. Studio Menchen Epinay. Extérieurs Magny-en-Vexin, étangs de Sologne, côte Bretonne. Production Films J. Epstein. Avec Mme M. Gance et MM. J. Debucourt, Ch. Lamy, P. Hot, Halma, Fournez-Goffart.

1928-29 — *Finis-Terræ* — Film néo-réaliste. Caméra J. Barth, Kottula, L. Née, R. Tulle. Extérieurs Iles d'Ouessant et Bannec. Production Société Générale de Films. Avec les habitants des îles et les équipages des « Pampéro » et « Hermine ».

1929 — *Sa Tête* — Argument de J. Epstein. Caméra A. Brés. Studio Roudés Neuilly. Production G. Roudés. Avec Mmes F. Dhélia, I. Perrotet, et MM. R. Ferté, N. Costantini. Vraisemblablement version parlante avec dialogues de Bernard Zimmer.

1929-30 — *Mor'Vran* — Documentaire néo-réaliste. Caméra A. Guichard, A. Brés. Extérieurs Ile de Sein, Brest. Musique A. Tansmann. (Post synchronisé avec musique bretonne). Production C.U.C. Avec les habitants de l'île.

1930 — *Le Pas de la Mule* — Documentaire. Caméra A. Brés. Production Vieux-Colombier.

1931 — *Notre-Dame de Paris* — Documentaire. Caméra E. Moniot. Production Synchro-Ciné. Post synchronisé.

La Chanson des Peupliers — Chanson filmée. Caméra Ch. Matras. Production Synchro-Ciné. Post synchronisé.

Le Cor — Chanson filmée. Caméra Ch. Matras. Production Synchro-Ciné. Post synchronisé.

1932 — *L'Or des Mers* — Film néo-réaliste tourné en muet. Caméra Ch. Matras, A. Brés. Musique Devaux, Kross-Hartman. Extérieurs Iles d'Houat et d'Hœdic. Production Synchro-Ciné. Avec les habitants des Iles.

Les Berceaux — Chanson filmée. Caméra J. Barth. Extérieurs Saint-Malo, Cancale. Production Synchro-Ciné. Post synchronisé.

La Villanelle des Berceaux — Chanson filmée. Caméra J. Barth. Production Synchro-Ciné. Post synchronisé.

Le Vieux Chaland — Chanson filmée. Caméra J. Barth. Production Synchro-Ciné. Post synchronisé.

L'Homme à l'Hispano — D'après P. Frondaie. Caméra A. Thirard, J. Barth, Agostini. Musique J. Wiener. Son : Courmes, Gernolle. Décors Lauer et Cie. Studio Braunberger-Richebé. Extérieurs Cannes. Production Vandal et Delac. Avec Mmes M. Bell, J. Helda, Beaume, et MM. J. Murat, G. Grossmith, G. Mauger, L. Gauthier.

1933 — *La Châtelaine du Liban* — D'après P. Benoit. Dialogues P. Benoit. Caméra A. Thirard, J. Barth, Ch. Matras. Musique A. Tansman. Son : Baugé. Décors : Aguettand, Bouxin. Studio Francœur. Extérieurs : Beyrouth, Palmyre. Production Vandal et Delac. Avec Mmes Spinelly, M. Templey, M. Verly, G. Basset, et MM. J. Murat, G. Grossmith, E. Ferny, Chakatouny, Georgé, Marnay, Prieur, Decœur.

1934 — *Chanson d'Armor* — D'après Jean des Cognets. Documentaire romancé parlant breton. Assistant P. Duval. Caméra J. et G. Lucas. Musique J. Larmanjat. Production Ouest-Eclair. Avec MM. Yvon Le Mar'hadour, Viguier, G. Prieur.

La Vie d'un Grand Journal — Documentaire. Caméra J. et G. Lucas. Production Ouest-Eclair.

1935 — *Marius et Olive à Paris* — Scénario de Pagés. Assistant P. Duval. Caméra J. Barth, Agostini. Musique J. Wiener. Studio Photosonor. Extérieurs : Marseille. Production Cinémonde. Avec Mmes M. Cheirel, I. Meery, L. Clody, et MM. Barancey, R. Sarvil, Pitouto. Le film n'est pas exploité et J. Epstein retire son nom du générique.

1936 — *Cœur de Gueux (Cuor di Vagabondo)* — Scénario de Seyta, d'après A. Machard. Dialogues C. François. Caméra Albertelli, Tielzi. Musique J. Dallin, J. Lenoir. Décors Lucca. Studio Forzano. Extérieurs : Pise, Florence. Production Seyta. Avec Mmes M. Renaud, V. Napierska, et MM. E. Zacconi, A. Burgère, Ch. Deschamps, Pitouto, J. Vilmont, T. Michaux, P. Hot.

La Bretagne — Documentaire réalisé pour Exposition des Arts et Techniques. Caméra G.-Lucas, R. Ruth. Musique H. Casadessus. Production : Grands Réseaux Français et J.B. Lévy.

La Bourgogne — Documentaire réalisé pour *Exposition des Arts et Techniques*. Caméra G. Lucas, R. Ruth. Production : Grands Réseaux Français et Atlantic-Films.

1937 — *Vive la Vie* — Documentaire réalisé pour les Auberges de la Jeunesse. Caméra J. et G. Lucas, R. Ruth. Musique J. Wiener. Production : Edition Française Cinématographique.

La Femme du bout du Monde — D'après A. Serdac. Caméra Riccioni, Cotteret, J. Braun. Décors Bertot. Musique J. Wiener. Studio François-I[er]. Extérieurs Ile d'Ouessant. Production Renaud Decker. Avec Mme G. Rouer et MM. J.-P. Aumont, R. Le Vigan, Ch. Vanel, P. Azais, J. Appert, A. Rignault, Beauchamp, Ph. Richard, J. Vilmont, Vitray. Film exploité sous l'occupation sans nom au générique.

1938 — *Les Bâtisseurs* — Documentaire. Caméra G. Lucas, R. Ruth. Production Ciné-Liberté.

La Relève — Documentaire. Caméra G. Lucas, R. Ruth. Production Ciné-Liberté.

Eau Vive — Documentaire. Caméra G. Lucas, Bachelet. Production : Edition Française Cinématographique.

1939 — *Artères de France* — Documentaire. En *collaboration* avec Lucot. Caméra J. et G. Lucas. Production : Artisans d'Art du Cinéma.

1946-47 — *Le Tempestaire* — Légende de mer. Caméra Militon, Schneider. Musique Y. Baudrier (Ondes Martenot). Son : Vareille, Frankiel, Dumont. Extérieurs : Belle-Ile. Production : France Illustration-Film Magazine. Premier exemple de ralenti sonore. Avec les habitants de Belle-Ile.

1948 — *Les Feux de la Mer* — Documentaire réalisé par l'O.N.U. Extérieurs : Bretagne. Production Lallier.

NOTE. — *Contrairement à certaines informations publiées*, Jean Epstein n'a jamais réalisé de courts métrages pour la Télévision Américaine.

BIBLIOGRAPHIE

La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel art d'intelligence, Edit. La Sirène, 1921.
Bonjour Cinéma, Ed. La Sirène, 1921.
La Lyrosophie, Ed. La Sirène, 1922.
Le Cinématographe vu de l'Etna, Ecrivains Réunis, 1926.
L'Or des Mers, Ed. Valois, 1932.
Les Recteurs et la Sirène, Ed. Aubier, 1934.
Photogénie de l'Impondérable, Ed. Corymbe, 1935.
Intelligence d'une Machine, Ed. Mélot, 1946.
Cinéma du Diable, Ed. Mélot, 1947.

En outre il collabora aux revues suivantes : Cinéa-Ciné, Les Temps Modernes, Mercure de France, Feuilles Libres, Corymbe, Revue Mondiale, Age Nouveau.

PROGRAMMES DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE (Juillet 1953)

2 juillet : *Naissance d'une Nation*, de D.W. Griffith (1914).

3 juillet : 5 court-métrages de Chaplin (1914-1916).

4 juillet : *Intolérance*, de D.W. Griffith (1916).

5 juillet : *Civilisation*, de T.H. Ince (1916).

6 juillet : *Le Cabinet du Docteur Caligari*, de R. Wiene (1919).

7 juillet : *Le Tombeau Hindou*, de J. May (1920).

8 juillet : *The Kid*, de C. Chaplin (1920).

9 juillet : *Les Affaires d'Anatole* (Gloria Swanson), de Cecil B. De Mille (1921).

10 juillet : *Nosferatu le Vampire*, de Murnau (1921).

11 juillet : *Folies de Femmes*, de Stroheim (1921).

12 juillet : *La légende de Gosta Berlin*, de Stiller (1923).

16 juillet : *Le Cabinet des figures de cire*, de P. Léni (1924).

17 juillet : *La rue sans joie*, de Pabst (1924).

18 juillet : *La Fièvre des Echecs*, de Pudovkine (1925).

19 juillet : *Métropolis*, de F. Lang (1926).

20 juillet : *Nana*, de Jean Renoir (1926).

21 juillet : *Les nuits de Chicago*, de Sternberg (1927).

22 juillet : *Le chapeau de paille d'Italie*, de René Clair (1927).

23 juillet : *La fin de Saint-Petersbourg*, de Pudovkine (1927).

24 juillet : *Octobre*, d'Eisenstein (1927).

25 juillet : *L'Aurore (Sunrise)*, de Murnau (1928).

26 juillet : *Le Cirque*, de Chaplin (1928).

27 juillet : *Symphonie Nuptiale*, de Stroheim (1928).

28 juillet : *Tempête sur l'Asie*, de Pudovkine (1928).

29 juillet : *La Crise*, de Pabst (1928).

30 juillet : *L'Homme à la Caméra*, de Vertov (1928).

31 juillet : *La Terre*, de Dovjenko (1929).

Herman G. Weinberg

LETTRE DE NEW-YORK

Cette lettre de New-York nous paraît devoir appeler quelques commentaires quant à la « ligne » de nos Cahiers. *Notre ami Weinberg ne s'en formalisera pas, qui sait l'importance que nous attachons à avoir ici une opinion critique américaine d'une totale indépendance et libre de toute entrave commerciale ou autre. En quelques pages cette fois-ci notre correspondant exécute successivement Renoir, Kazan, Mankiewicz, Dmytryk et William Diéterlé, n'accordant son indulgence qu'à Disney pour ses brillants* Oiseaux aquatiques. *Aucun de ces réalisateurs n'est* à priori *tabou à nos yeux, y compris Renoir, et c'est le droit le plus strict de Weinberg de ne goûter aucun de leurs derniers films. Il nous est pourtant difficile pour notre part de ne pas rappeler ici l'admiration que nous portons au* Carrosse d'or, *œuvre d'avant-garde, annonciatrice d'un cinéma adulte* (La rédaction).

New-York, Juin 1953

Six nouveaux films américains...

Le dernier Renoir... pas exactement américain, mais pas non plus ni tout à fait français ni tout à fait italien. Une sorte de mélange malheureusement privé des meilleures qualités de ses trois composantes. Qu'est-ce alors que le *Carrosse d'Or ?* Ses principales qualités américaines sont la souplesse et la brillante technique de sa réalisation ainsi que son admirable couleur. Côté italien l'ardeur et la gaieté de la Magnani, côté français le coup d'œil du maître et de saisissants effets picturaux. Hélas ces qualités ne sont pas les plus remarquables des cinémas en question et le résultat n'est guère satisfaisant. Par exemple, alors que la Magnani et sa troupe de comédiens « jouent » tout au long du film, nous n'apprenons jamais rien sur leur art, « la comédia dell'arte », qui est une admirable tradition théâtrale. Ici Renoir a inexplicablement manqué l'occasion, alors que Carné n'avait pas oublié, dans *Les Enfants du Paradis,* de montrer l'art de la pantomime de Baptiste-Debureau, ce qui nous faisait croire à la réalité du personnage. Ne les voyant jamais réellement en action, Magnani et sa troupe nous demeurent étrangers, je souligne cette omission comme caractéristique de la préoccupation de Renoir de s'attacher aux effets picturaux aux dépens de l'humanité et de la crédulité. Il y a autre chose dans le récit de Mérimée et si cela n'y est pas que reste-t-il ? Quelque chose de merveilleux... mais aussi, je le crains, d'ennuyeux.

Le nouveau film d'Elia Kazan...

The Man on a Tight Rope, qui est inspiré de l'aventure authentique d'un cirque ambulant qui passa, à travers le rideau de fer, de l'Allemagne de l'Est à celle de l'Ouest, est meilleur. Le lieu de l'action a été changé et le passage se fait de Tchécoslovaquie en Bavière, mais cela importe peu. Réalisé en Allemagne, bien écrit par Robert E. Sherwood, bien joué et mis en scène par le jeune et talentueux Kazan, ce film soutient l'intérêt depuis la remarquable scène du départ dont le rythme, hélas, n'est pas maintenu au moment où le cirque doit laisser la place à un convoi de prisonniers politiques, jusqu'à la fin pleine d'allégresse où la troupe, après bagarre avec les gardes Tchèques, franchit la frontière qui conduit à la Bavière et à la liberté. Il n'y a cependant rien d'extraordinaire dans tout cela et beaucoup trop de « clichés », mais

le jeu de Frédéric March dans le rôle de Cernik, propriétaire du cirque, et le charme de l'exquise Gloria Grahame, limitent les dégâts. Disons que c'est un mélodrame au-dessus de la moyenne avec une vague teinture politique, anti-rouge bien entendu, et restons-en là.

Le nouveau Mankiewicz...

Julius César d'après Shakespeare. La première moitié est terne et ce n'est qu'au moment où Marc Antoine (Marlo Brando) prononce son célèbre discours : « Amis, Romains, concitoyens, écoutez-moi... » que le film prend vie. Brando est d'ailleurs le meilleur élément du film, il dit son texte avec une véritable passion ; John Gielgud, en Cassius le tallonne de près. Louis Calhern, James Mason dans les rôles de César et de Brutus sont sans relief et les femmes, Deborah Kerr et Greer Garson, ne correspondent pas aux personnages. Encore que cela soit une excellente idée de filmer toutes les pièces de Shakespeare qui s'y prêtent, j'imagine mal pourquoi un réalisateur comme Mankiewicz, fait pour des sujets comme ceux d'*All about Eve* et *People will talk* a été tenté par ce film si ce n'est pour les rapprochements sociaux et politiques entre l'antiquité et notre temps qui affluent continuellement dans les pièces de Shakespeare ; mais le film a peu de mérites, si ce n'est de faire passer le texte avec plus de clarté qu'au théâtre, et la Rome de César fait ici aussi décor que la Rome de *Quo Vadis* et de toutes les tentatives hollywodiennes pour évoquer cette époque. En comparant la bataille du film avec celle d'*Alexandre Newski* on voit ce qui sépare Mankiewicz d'Eisenstein; et même si l'on compare avec *Fabiola* où la bataille de *La Couronne de fer* on s'aperçoit qu'Hollywood n'est doué que pour l'histoire américaine.

Le nouveau Stanley Kramer...

The Juggler, dirigé par Edward Dmytrik et tourné en Israël. C'est l'histoire d'un ancien et célèbre jongleur, juif Allemand, qui débarque en Israël pour recommencer sa vie et retrouver sa santé morale perdue à la mort de sa femme et de ses enfants gazés par les Nazis. On ne peut refuser à Kramer le souci de trouver des sujets valables et originaux, cependant nous ne voyons pas grand'chose d'Israël et rien ne nous fait sentir la renaissance de cette jeune nation. Qui ne se souvient des admirables séquences de *La ligne générale* d'Eisenstein montrant l'essor de la jeune république soviétique, la création des fermes collectives et l'utilisation des éléments poétiques comme les notes d'une ode symphonique à la joie quasi Beethovienne, séquences qui exprimaient avec force l'apparition d'une vie meilleure. Ceci, Dmytrik et son scénariste Michael Blankfort ont omis de la faire : on parle beaucoup de la vie nouvelle en Israël mais on ne voit rien. De même que les pittoresques décors du *Carrosse d'Or* ont fait oublier à Renoir la réalité de son histoire, ici la violence du récit a fait oublier à Dmytrik la réalité de l'ambiance. Kirk Douglas joue avec passion, presque trop, mais la portée de son rôle est gâchée par les éternels clichés hollywodiens : le jeune garçon qu'il a pris en amitié et qu'il adore et, naturellement la jolie jeune fille qui veut l'épouser. S'ajoutent au film quelques digressions psychanalytiques qui ne sont que facilités.

Le nouveau film de Louis de Rochemont...

Martin Luther, tourné en Allemagne et dirigé par Irving Pichel. C'est une reconstitution documentée et fidèle des conflits entre Luther, l'Eglise Catholique et le Pape, qui aboutirent à la Réforme.

Hélas, c'est un film lent, ampoulé et qui ne réussit pas le moins du monde à évoquer le xve siècle Allemand ou la Rome de l'époque (On se souvient

peut-être d'un film allemand muet où Eugen Klopfer jouait Luther et où le Moyen Age était si joliment évoqué par une composition et une photographie remarquables). Ceci dit le sujet est valable et au moins un des créateurs, Nail Mac Ginis (Luther) dit bien son texte. Kurt Oertel, qui réalisa un documentaire sur Michel-Ange a récemment terminé un court métrage sur Martin Luther qui complète heureusement le grand film. Si vous avez la chance de voir tout ce programme vous saurez désormais comment et pourquoi est née la Réforme.

Le nouveau Disney...

Oiseaux aquatiques est un documentaire sur les variétés de volatils du même nom, grands ou petits. Tout empli de la grâce poétique de ces créatures en vol, c'est un film merveilleux pour les adultes comme pour les enfants. Vers le milieu du film Disney se permet une plaisanterie visuelle aux dépens de ces jolis oiseaux, en minutant le montage en intercalant des vues à l'accéléré et au ralenti, afin de donner l'impression qu'ils dansent sur la seconde Rhapsodie hongroise de Liszt. Les puristes crieront au sacrilège et, bien qu'appartenant à ceux-ci, je dois avouer que le résultat est souvent très drôle et qu'il y a dans ce seul film plus de matières à divertissement que dans tous ceux réunis dont je viens de parler.

Et finalement, le nouveau film de Rita Hayworth...

Salomé, faite d'un morceau du nouveau testament (Evangile selon St-Mathieu) et pour le reste du plus pur Hollywood sans rapport avec qui que ce soit si ce n'est avec ce qui attirera le client à la caisse. On raconte que l'Aretin est mort d'une attaque pendant une crise de fou rire, alors qu'on lui racontait une histoire paillarde au sujet de sa sœur. Je crois qu'Oscar Wilde serait mort de rire aussi en voyant la monstrueuse plaisanterie qu'est devenue Salomé, dispensatrice ici de pieuses grimaces. Cette fois-ci Salomé danse non plus pour obtenir la tête de St-Jean mais pour la sauver. Elle nous est présentée comme une brave fille que choquent les avances du bel officier romain au service de son père Hérode et lui nous tourne le dos. Mais n'ayez crainte à la fin ils se retrouveront et écouteront de concert le Christ prêchant sur la montagne pendant que l'écran s'agrandit pour faciliter l'extase religieuse du public et que l'habituel mot « fin » est remplacé par « et ceci fut le commencement... »

Rita Hayworth, inexpressive et comme masquée, est une Salomé artificielle, incroyable et joue, comme le reste de la distribution, avec tous les clichés d'un film lexicon. Elle est belle mais sans vie et si, une fois, dans la fameuse danse des sept voiles elle semble un instant s'animer c'est surtout la chorégraphe, Valérie Bettis, qui en est responsable. Mais Rita se tire fort bien de sa danse et, dans les passages les plus significatifs, donne au personnage une certaine volupté. Néanmoins afin de pouvoir retirer ses sept voiles et conserver malgré tout assez de vêtement pour satisfaire le code Johnston et l'office Breen, et elle commence sa danse assez vêtue pour faire transpirer un esquimau. Cette fois encore le metteur en scène, William Disterlé est allé en Israël pour les extérieurs mais ne nous a pas pour autant mis dans l'ambiance. Les décors manquent d'imagination, le technicolor est criard, le dialogue banal, mais la danse je le répète vaut le déplacement.

La vieille et confortable formule hollywodienne : religion plus sexe n'a jamais été aussi bien servie que dans ce pastiche qui, en dépit de tout ce que l'on pourrait en dire, fera la fortune de ses habiles producteurs.

HERMAN G. WEINBERG.

RECHERCHE DU CINÉMA
Tribune de la F. F. C. C.

•

RASHOMON ET LE PEDANTISME

Lorsque la Fédération Française des Ciné-Clubs choisit le film Rashômon *pour le présenter à l'occasion de son Congrès annuel, c'était bien parce que la plupart des membres du Conseil d'administration estimaient que cette œuvre était une bande de qualité, revêtant une certaine importance dans la production cinématographique; de plus nous savions que* Rashômon *risquait de rester inconnu à beaucoup de provinciaux.*

Alors pourquoi cet assaut de pédantisme, ce fatras de snobisme auxquels se sont complus un ou deux des délégués présents et qui ont fait de la discussion publique de Rashômon *le débat le plus mauvais du Ciné-Club Clermontois ? Pourquoi, d'autant que je reste persuadé que le même phénomène ne doit que très rarement se produire, sinon jamais dans leurs Ciné-Clubs respectifs ?*

Fatigue du voyage ? Désir d'animer une discussion, de provoquer des réactions ? Mais alors, après quelques interventions de cette sorte, ils auraient dû éviter d'encourager les auditeurs à se maintenir dans leur silence désapprobateur.

Jean Faurez avait bien situé le film, posé quelques questions et proposé une étude en parallèle avec d'autres formes d'expression sans intervenir a priori dans le principal du débat. J'avais moi-même, à la suite d'une première vision, établi un canevas que je n'ai pu respecter et qui, tout compte fait, était préférable à la tournure prise par le débat.

Beaucoup de spectateurs furent indisposés par cette atmosphère et réagirent soit sur place (très peu) soit après coup.

L'un d'eux, M. Louis, m'écrit (et je m'excuse d'extraire) :

« J'ai trop à cœur ma déception de jeudi soir au cinéma « Le Paris » pour que je la passe sous silence...

« ...Je lève le doigt plusieurs fois mais, soit timidité soit malchance, je n'ai pas la parole. C'est dommage. »

« .... Je songeais, en revenant, qu'il aurait été aussi idiot de démonter une fleur et se demander pourquoi les étamines étaient courbes, et comment ça se faisait qu'elle n'avait pas bon goût lorsqu'on mord dedans...

« Voyons, messieurs les organisateurs ! les commentaires de *Rashômon* valaient au moins la parution dans un journal satirique d'un petit article de ce genre :

« Clermont-Ferrand. — Massacre, jeudi soir, au cinéma « Le Paris ». On étouffe d'un seul coup quatre prix internationaux et une civilisation (jaune) et ceci à propos d'un film dont le thème était : « Celui qui doute, en se penchant sur le comportement humain, peut, quand même, avoir foi en l'humanité. »

« Mais on l'explique ce film ! Dès le début il est visible que ce sont des

hommes, en dehors du temps, en dehors des conventions, en dehors de leur couleur, qui se posent un de ces éternels problèmes humains. « De nos jours... », répète l'un des personnages. Mais cette expression pose bien l'éternité du problème, valable hier, il y a un siècle, valable demain. Le plus grand peut-être : « Est-ce que l'humanité est vraiment mauvaise ? Si oui, ce n'est pas la peine de bâtir, de faire des enfants, de vivre. »

Cette mise au point nécessaire nous place sur le terrain qui aurait dû être celui choisi ou accepté par les divers interlocuteurs.

Car enfin, *Rashômon* était pourvu d'un scénario ; d'autre part, la séance étant publique, il convenait, même pour les esthètes et tourmenteurs de mouches, d'examiner le film en tenant compte de l'état d'esprit du public normal de cinéma : ce public qui demande d'abord une histoire (bonne ou mauvaise) et un peu d'opium de façon à avoir son contingent de sensations.

Rashômon contient une histoire qui vaut bien la peine d'être contée ; de plus elle est mise en images de façon très intéressante.

Elle n'est pas nouvelle, bien sûr, mais ses résonnances sont permanentes. Les héros qui se situent 700 ans après Jésus-Christ sont-ils vraiment signifiés dans le temps ? Non, et pas même dans l'espace malgré leur accoutrement et leurs sabres. Ils n'ont pas tellement un caractère d'exotisme. Il s'agit d'un aspect des humains et d'une dégradation que la guerre contribue à reproduire. Le Japon sort de la guerre.

Chacun des personnages réagit d'après sa propre psychologie dans le drame et par le témoignage qu'il porte au tribunal. Cette étude des caractères et des comportements n'est pas simplifiée, typée; elle est discrète et précise, nous laisse toujours un choix d'interprétations et se garde de trop systématiser. Ainsi aucun des héros n'attire-t-il totalement notre sympathie ni notre antipathie. On désapprouve, on peut condamner même mais une certaine admiration de la vitalité de Tajomaru vient nuancer la rigueur du jugement du spectateur. Qui est le plus antipathique du bandit et du samouraï ?

Un seul recueille vraiment notre opprobe : le domestique; sa perspicacité ne justifie pas son cynisme.

Peut-être le film se veut-il malgré tout mysogine... La femme, Masago, bien sûr la plus complexe, reste aussi la plus inquiétante; mais sa défense, son rôle de proie, que ce soit proie du mari ou du bandit, explique son ambiguïté. Au fond, peut-être, correspondait-elle en particulier par sa sensualité à Tajomaru. Les deux êtres réellement vivants ne sont-ils pas sous un certain angle Masago et Tajomaru ? Masago est-elle très éloignée de la femme normale ?

Le récit, ou plutôt la somme des divers récits ne propose pas de conclusion. On peut connaître ceux qui ont voulu tuer; on ignore qui a tué. Le bûcheron qui, au fond, est le plus simple des personnages, et sans doute le plus sincère, ne nous donne pas la clé de l'énigme...

Les quatre versions du drame ne sont pas imposées arbitrairement par pur souci de forme mais correspondent aux états d'âme des différents protagonistes. (Voir *La Vie en Rose* de Jean Faurez.)

Elles sont figurées et reliées tant entre elles-mêmes qu'au portique de *Rashômon* (lieu de l'examen de conscience) par une technique remarquable dans tous les domaines — découpage, prise de vues, montage, utilisation du son — en vue d'effets psychiques et esthétiques précis. Les réalisateurs de *Rashômon* connaissent bien le cinéma et sans doute aussi les cinémathèques ;

rien n'est négligé, il y a des effets savants et connus, mais rien n'est grossier ou gratuit. C'est un film très bien fait.

On peut citer par exemple :

— La structure même du film et l'alternance des séquences de récit et des séquences « portique ».

— Le nombre des acteurs et la répartition de ces acteurs dans l'espace. Ceci est particulièrement sensible dans les scènes du tribunal : la déposition de Masago en premier plan avec, à l'arrière et à droite, le bûcheron et le prêtre. A un autre moment deux personnages devant, un à l'arrière.

— les raccordements entre tribunal, forêt et portique. Notons un fondu enchaîné où deux personnages disparaissent dans l'angle droit pour deux personnages réapparaissant dans l'angle gauche sous le portique.

— Certaines ellipses et notamment celles du tribunal et du viol.

— Le symbolisme utilisé pour tous les personnages, en particulier par le policier et surtout la femme, symbolisme érotique : poignard, cordes, certaines configurations du terrain et des objets.

— Plusieurs moments courts dans le jeu des acteurs pour les caractériser avec précision : l'abandon sensuel de Tajomaru au pied de l'arbre, le jeu sensuel de la main de Masago dans l'eau, en opposition à la pureté du voile qui l'entoure et qui place une tache mystérieuse dans la clairière. Cette Masago dont le visage plat vu de face n'inspire aucun désir mais au contraire *déconcerte* par son absence de sourcils; cette Masago vaincue par le plaisir (vraisemblablement) ; cette femme satanique, vue de profil, qui précipite le drame. Notons également plusieurs phases remarquables des duels.

— La pesanteur volontaire de certaines images, le rythme des scènes. Le cheminement du bûcheron dans la forêt constitue un beau morceau de montage; l'intensité dramatique pénètre le spectateur, le saisit et augmente par une précipitation du passage des feuilles, par l'accélération du scintillement du soleil dans les branches et par la progression du rythme de la pulsation musicale.

— Les contre-points musicaux et l'utilisation des bruits : oiseaux, cris, halètements, sanglots, bruits de scie. Souvent, sons et images concourent au même effet : la pluie. D'autres fois, au contraire, un bruit vient jeter une note insolite et le doux cri d'un oiseau renforce l'horreur du drame qui vient de se dérouler. Dans la scène de magie la dépersonnalisation de la voix ajoute au gris qui baigne la photo. Le drame se déroule dans une nature gaie et ensoleillée. Les pensées des témoins ont pour cadre une nature tourmentée.

La musique n'est pas toujours d'origine japonaise ? Qu'importe, l'utilisation de Maurice Ravel et de De Falla n'est pas déconcertante et reste judicieuse.

***

Compte tenu, par ailleurs, des défauts qu'on ne peut manquer de découvrir, il n'en reste pas moins que *Rashômon* méritait le sort qui lui a été réservé par la Fédération Française des Ciné-Clubs et aussi une meilleure discussion. La conclusion morale des auteurs japonais se situe dans une très belle humanité

La forme d'un film ne justifie les éloges que dans la mesure où elle exprime avec qualité un fond valable auquel elle doit rester adaptée. C'est bien le cas de *Rashômon*.

Pierre MERCIER.

Jacques Doniol-Valcroze

FEUILLETS SOVIÉTIQUES

III

EXCUSES

Je termine aujourd'hui ici ces feuillets soviétiques (1) en me rendant fort bien compte que la formule n'était pas bonne. On ne peut sur un tel sujet et pour témoigner de cette sorte de voyage qu'écrire cinq cents pages ou converser avec des amis à bâtons rompus en montrant des photos et en contant des anecdotes. Je considère les lecteurs de ces *Cahiers* comme des amis et c'est cet entretien sans forme que j'ai tenté avec eux, mais il m'a manqué leurs questions et leurs observations, j'ai conscience de m'être étendu sur des détails dont ils se moquaient et d'avoir négligé ce sur quoi justement ils étaient curieux. Me feront-ils la grâce d'accepter les excuses d'un mauvais journaliste ?

Après quelques mots sur le « Stereókino » et sur le film *Prejvalsky*, j'ai donné la dernière fois un compte rendu aussi fidèle que possible de l'entretien que nous eûmes avec des scénaristes. Pour être complet il me faudrait encore parler des autres films que nous avons vus, des studios que nous avons visités, de l'Institut du cinéma et des personnalités avec lesquelles nous nous sommes entretenus des caractéristiques et des problèmes du cinéma soviétique contemporain. Tout cela, Henry Magnan dans LE MONDE et moi dans L'OBSERVATEUR l'avons traité en détail. Je ne voudrai donner ici qu'une image purifiée de ce qui importe; je serai donc bref.

STUDIOS

Aussi bien tous les studios de cinéma se ressemblent et les décrire, si ce n'est avec moult détails techniques à l'usage des spécialistes (ce dont je suis bien incapable), devient vite monotone. Nous avons visité, à Moscou, ceux du Documentaire et de Mosfilm et en Georgie, ceux de Tiflis. Il y en a bien d'autres, à Leningrad, à Kiev, à Alma Ata, à Tachkent, à Odessa, à Yalta, à Bakou, en Lithuanie. Il faut ajouter à cette liste les studios spéciaux de Moscou pour le dessin animé, pour les films d'enfants, ceux de Gorki où l'on tourne des films de fiction... etc.

Les studios de Mosfilm m'ont paru fort bien équipés, mais je serai fort en peine de justifier par le menu cette opinion. Ils sont grands... mais nos hôtes les trouvaient trop petits et nous ont montré les plans du futur Mosfilm qui sera cinq fois plus vaste. Bien. Ils sont modernes... Mais il est vrai qu'après les studios français (Boulogne excepté) tout paraît moderne... et puis ce n'est rien à côté de ceux de Barandov près de Prague (2), véritables palais (où l'on

(1) Voir CAHIERS DU CINÉMA n°s 22 et 23.

(2) D'ailleurs les studios les plus modernes d'U.R.S.S. ne sont pas ceux — relativement anciens — de Mosfilm, mais ceux de Kiev en Ukraine, entièrement reconstruits après la guerre.



Au département du maquillage du studio Mosfilm, de gauche à droite : l'opérateur Kosmatov, H. Magnan, J. Doniol-Valcroze, Alexandre Kamenka, Georges Sadoul, l'interprète Macha, le chef maquilleur et, à l'extrême droite, Iouli Raizman.

ne tourne pas grand'chose de bon) et avec lesquels ne peuvent rivaliser que ceux, en Angleterre, de Denham et de Pinewood, eux-mêmes plus modernes que certains studios hollywoodiens. *D'ailleurs peu importe*; ce qui m'a frappe à Mosfilm — outre l'émotion de voir, sur le sommet de la colline, le terrain où Eisenstein tourna en plein été la bataille, sur glace, de Newsky — c'est l'absence totale de fièvre sur les plateaux de tournage. Là apparaissait un des avantages du système : les techniciens n'ont pas l'air inquiet du lendemain, ils n'ont pas quitté un chômage partiel ou chronique pour « décrocher » un film et, celui-là terminé, ne sont pas guettés par un nouveau chômage ; il y a un programme qui s'accomplit, bon an mal an, et tout le monde est payé au mois, même entre les films. En réalité c'est un peu plus compliqué que cela, particulièrement pour les acteurs, mais une fois de plus c'est moins le détail du système qui importe que le climat qui en résulte.

— Et qui tournait sur ce plateau ?

— Poudovkine.

POUDOVKINE

Nous le rencontrâmes pour la première fois dans une soirée offerte par la Voks, dans un grand hôtel de Moscou, à toutes les *délégations* étrangères en séjour dans cette ville. Il se signalait à l'attention par la coupe parfaite de ses



Sur le plateau de *La Moisson* à Mosfilm, de gauche à droite : Raizman, Poudoukine, G. Sadoul, C. Jaeger et J. Doniol-Valcroze.

vêtements, un air très fatigué et l'absence de décorations (1). Il parût tout de suite enchanté de « retrouver » des Parisiens. Je m'assis à côté de lui pour regarder un spectacle de variété que l'on nous offrait. Entre la scène improvisée et lui, il y avait un petit bassin avec poissons rouges et jet d'eau qui partageait son champ de vision en deux zones imprécises. Il nous cligna de l'œil :

— Diable, dit-il, je vais avoir du spectacle une vue bien « formaliste ».

Cette boutade résume assez bien un certain aspect de sa personnalité : il aime donner à l'interlocuteur étranger une image très libre de lui-même. Il sait qu'il est pour le Français de passage un fragment de choix de l'Histoire du Cinéma, un nom déjà légendaire. Il ne veut pas décevoir : il souligne souvent son indépendance, ses vues personnelles. Il ne se gêne guère pour dire qu'il est las de tourner des films historiques, qu'avec sa dernière entreprise, *La Moisson*, il revient avec satisfaction à un genre de prédilection, qu'il espère bien frapper un grand coup. Et de fait Poudovkine joue avec courage et persévérance un rôle important dans le cinéma soviétique actuel. Il ne désavoue personne, il n'attaque personne : il est le contraire d'un

(1) La plupart des artistes soviétiques portent leurs décorations (en médaille, non pas en ruban) sur leurs vêtements civils, ce qui surprend beaucoup le visiteur occidental ; les femmes aussi, ce qui surprend encore plus. Je dînai un soir à Tiflis avec une charmante et très jolie actrice Georgienne qui portait son prix Staline à l'extrémité gauche d'une fort séduisante poitrine, ce qui était très impressionnant. Je cite le trait sans moquerie, à chaque pays ses mœurs.

accusateur; mais il a ses idées et les défend avec opiniâtreté. La campagne qu'il a menée avec l'écrivain Constantin Simonov contre la sclérose des scénarios le prouve.

Nous retrouvâmes Poudovkine sur le plateau de *La Moisson*. Il tournait une scène qui se passait à l'intérieur de la maison commune d'un kolkhose; jeunes gens et jeunes filles préparent une fête en accrochant au mur des guirlandes de fleurs, une sorte de dispute joyeuse éclate, des rires fusent, un jeune kolkhosien se fait houspiller par ses camarades.

— Coupez, dit Poudovkine.

Il n'est pas satisfait du jeu d'une des actrices. Gentiment, tranquillement, il lui explique la scène, vérifie lui-même les cadrages et l'on tourne de nouveau. Tous ceux qui, techniciens ou acteurs, ne participent pas à la scène suivent le tournage avec une attention passionnée. On sent Poudovkine entouré d'une grande admiration, d'un grand respect. Tant pis pour le cliché : tout le monde semble « participer ». C'est à peine si l'on prend garde à nous et nous n'éveillerions rien d'autre qu'une vague curiosité sympathique si Poudovkine entre chaque plan ne prenait la peine de venir nous expliquer avec chaleur ce qu'il est en train de faire, ce qu'il voudrait exprimer.

Maintenant il nous conduit dans une petite salle de projection pour nous montrer des fragments déjà tournés. Il commente chaque image avec une très grande conviction. Là vraiment il est émouvant par son désir de communication, d'être compris. Il reprend sans cesse notre interprète qui traduit le dialogue de scènes. Non, ce n'est pas tout à fait cela, précise-t-il. voilà ce qu'ils disent, voilà ce qui passe...

La Moisson est l'histoire d'un soldat qui a été porté disparu et qui rentre plusieurs années après la fin de la guerre dans le kolkhose dont il était le président. Il trouve sa femme remariée avec un de ses amis. Le conflit qui va naître de cette situation ira jusqu'à compromettre la bonne marche du kolkhose et la moisson... mais il faut avant tout en Union Soviétique que les blés poussent et le souci de leur épanouissement sera en fin de compte plus fort que les raisons du cœur.

Toutes les scènes tournées que nous vîmes pouvaient raisonnablement laisser prévoir un grand film. Scènes d'allégresse en plein air : un jeune homme et une jeune fille se querellent amoureusement au sommet d'une colline, leurs camarades passent en chantant dans le lointain, puis s'intercalent des plans de canards traçant avec dignité des rectangles argentés sur l'eau transparente de la rivière... toute une poésie sous-jacente, simple, directe, qui, je ne sais pourquoi — est-ce la magie discrète mais profonde du Sovcolor ? — fait penser au *Fleuve* de Renoir. Scènes aussi du retour du soldat, de la surprise horrifiée de sa femme, de la douloureuse stupéfaction de l'ami, scènes dures, lourdes, puissantes, qui pèsent sur le cœur...

AUTRES FILMS

Nous vîmes aussi ce jour-là des extraits de films en cours de terminaison : *Djerzinsky* de Kalatozov, *L'Amiral Outchakov* de Michael Romm, *Sadko*, féerie de Ptouchko d'après un opéra de Rimsky-Korsakov, et le travail préparatoire, véritable film en réduction, qui servit d'essai pour *Glinka* d'Alexandrov (film que nous avions vu quelques jours auparavant). Plus tard nous vîmes encore *Le Revizor* de Petrov d'après Gogol. Des dessins animés

aussi dont *Katchanka* qui est une merveille d'animation et qui ne manque pas non plus de charme dans la fraîche naïveté de son intrigue. Aucun de ces films, sans avoir la « patte » des fragments de *La Moisson,* n'étaient exempts de qualités ; c'est ailleurs pourtant que j'ai, pour ma part, vu l'intérêt principal du cinéma soviétique actuel : dans le documentaire. Là, les Russes excellent et sont à la tête d'une véritable école qui me paraît aujourd'hui sans rivale. L'ampleur des moyens consacrés à ce secteur de la production, l'accession déjà ancienne et généralisée du documentaire au long métrage et à la couleur n'expliquent pas tout de ce succès. Il y a aussi un don national pour capter de la nature ou de l'effort des hommes une grande image symphonique et lyrique, un don de composition et surtout de structure interne qui éclate particulièrement dans l'admirable *Cours inférieur de la Volga* de Léonide Kristi qui nous laissa tous — Sadoul, Magnan, Jaeger, Kamenka et moi — muets d'admiration, émus jusqu'aux larmes par la beauté de cette grande cadence épique où le motif du fleuve revient sans cesse comme un chant majestueux et serein. A une nature sans mesure le cinéma rend ici un hommage exact et retrouve, sous la multiplicité bariolée de ses aspects, son unité profonde où se confondent terreur et apaisement.

. . . .

Tout serait à recommencer, ce n'est pas ainsi qu'il faudrait témoigner sur le cinéma soviétique. Ce n'est pas sa description qui l'explique, mais la vie qui l'entoure, les gens pour qui il est fait. Hors de ce contexte, comment comprendre son apport, saisir son essence, non pas dans sa phase actuelle, mais dans son ensemble ? Car il est *un* en fin de compte, du *Potemkine* à *La Moisson,* c'est sa vision hors de chez lui qui peut faire croire le contraire. Sur place il apparaît beaucoup plus comme un effort continu, avec des hauts et des bas, mais sans cassures. La visite des studios compte certainement beaucoup moins pour le comprendre que le sentiment que l'on a le soir sur la Place Rouge quand s'allument, aux tours du Kremlin, les gigantesques étoiles de rubis : un indicible sentiment de grandeur à la fois pétrifiante et fraternelle.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Dans un décor de *Djerjinsky* à Mosfilm, de gauche à droite : C. Jaeger (à demi caché), J. Doniol-Valcroze, Henry Magnan, Ioull Raizman et l'interprète Macha.

LES FILMS



Jennifer Jones et Montgomery Clift dans *Stazione Termini* de Vittorio de Sica.

LES AMANTS D'OCCIDENT

STAZIONE TERMINI (STATION TERMINUS), film italien de VITTORIO DE SICA. *Scénario :* Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi, Truman Capote. *Dialogues :* Truman Capote. *Images :* Aldo Graziati. *Musique :* Alexandre Cigognini. *Interprétation :* Jennifer Jones, Montgomery Clift, Dick Daymer, Gino Cervi, Paolo Stoppa. *Production :* Ponti-de-Laurentis, David O. Selznik, Films Vittorio de Sica, 1953. *Distribution :* A.G.D.G.

A l'origine le dessein de Vittorio de Sica était — me dit-on — de montrer l'absurdité d'un des anachronismes de l'Italie contemporaine qui interdit le divorce. On en voit la portée sociale dans la ligne de la générosité humaine de Sica, dans le constant désir de dénoncer les tares d'un système. Il ne put réaliser son dessein : ne le regrettons pas, car si nous nous trouvons privés d'un film certes passionnant mais qui nous eût difficilement donné la perfection de style et d'intentions d'*Umberto D*, car elle est irremplaçable (toute la notion du chef-d'œuvre...), Sica nous offre, malgré lui peut-être, avec cette dernière station du chemin des amants la tentative d'une nouvelle somme.

Le thème donc, fut changé. Ceux qui

s'aimaient ne se quittèrent plus parce qu'une société tentaculaire les empêchait de réaliser leur union au grand jour, mais parce que des notions morales entraient en jeu qui exigeaient leur séparation, malgré leur désir. S'il perdait son actualité, le film se plaçait dans une tradition occidentale austère mais capricieuse qui veut les amours malheureuses, qui veut depuis Tristan et la belle Yseuet, dans ses tragédies comme dans ses mélodrames, que la rencontre des amants ne soit jamais définitive.

Si je situe ainsi l'histoire, c'est que les héros en sont dérisoires. Au lieu de reconnaître et d'affirmer cette morale, ils la subissent comme ils subissent le temps inexorable. Le mérite de Vittorio de Sica ne dépasserait pas le cadre de la romance prestigieusement contée s'il n'avait fait de l'aventure de ses pauvres héros un étonnant exercice de style, plus, une découverte perpétuelle. Car ce temps inexorable, justement, que ses héros sentaient peser sur leurs épaules sans le pouvoir retenir, ce temps, il allait, lui, le retrouver pour eux, plus, il allait le leur projeter, et, magicien, voir en eux, sans les quitter, en deux heures, leur passé et leur devenir, sans, pour cela, sacrifier son récit.

Pratiquement le film est construit suivant une chronologie très stricte. Lorsque l'auteur nous forcera à chercher sur l'écran l'horloge qui nous donnera la première heure guidant l'héroïne, il sera dix-huit heures quarante-cinq. Jusqu'à vingt heures trente, heure du dernier train, l'action sera ponctuée par ces aiguilles impitoyables toujours minutieusement réglées (Sica y a beaucoup insisté) sur le déroulement des adieux. Mais il n'y aurait là qu'une astuce très habile, voisine de celle de Zinnemann faisant *High Noon* (gênée par la faute des coupures exigées) si Vittorio de Sica n'avait fait peser sur nous toute la *durée* de l'aventure.

Ils se sont rencontrés place d'Espagne parmi les fontaines et les fleurs. Elle a compris tout de suite le désir qu'il avait d'elle : elle s'en est amusé, elle en a ri. La petite bourgeoise de Philadelphie était en vacances. Dans le récit qu'ils en font dans ce buffet de gare enfumé et bavard, Montgomery Clift fait une pose ; tout comme M. Selznick qui paraît-il le désirait, l'on pourrait attendre le plus traditionnel des *retours en arrière*. Effectivement, nous retournons en arrière. Il y a alors, presqu'imperceptible, une distorsion du temps qui se retrouve. Non seulement les amants actualisent le souvenir suivant le phénomène courant, mais ce souvenir devient pour nous, par l'attitude seconde que l'auteur confère à ses personnages, pure actualité.

Il y fallait de très étonnants acteurs. Jennifer Jones reste en filigranne, semble-t-il, la femme qui a connu, chose inespérée pour elle et introuvable, le plaisir, le ravage de la passion, mais elle devient aussi, au premier plan, la petite bourgeoise qui ne voulait que rire — et de cela elle ne se rend pas compte. Elle a alors le visage brusquement buté, le visage d'*avant*, mais aussi le petit sourire animal qui la fait déjà deviner. C'est qu'elle ne sait pas encore. Nous sommes les seuls à savoir à ce moment-là. Clift deviendra l'amant irraisonnable et passionné, mais il se trouve brusquement timide : la table qui le sépare d'elle n'est plus cette table de gare où l'on boit du cognac mais le bouquet de fleurs de la marchande romaine. Nous le devinons sans le secours de l'imagination. Vittorio de Sica ne fait jamais appel au rêve : il reste dans une réalité précise qu'il *découvre* et il se trouve parfois que cette réalité se transforme dans un souvenir retrouvé malgré tous et qui commence à vivre sa vie propre jusqu'au moment où il entre dans la mémoire du spectateur pour se confondre et peut-être se perdre ou pour y laisser ces traces mystérieuses qui n'ont pas de fin et qui forment le contenu affectif de la conscience.

J'ai pris comme exemple le premier *moment*. Mais tout le film est bâti sur cette constante opposition jusqu'à l'instant culminant où, dans ce wagon désaffecté, loin de tout, ce qui était rejoint ce qui est, où nous savons ce qui sera, oui, ce qui sera éternellement, où tout se mêle dans un temps passionnel qui n'a d'autres lois que celles de la tradition qui l'a déterminé et isolé dans la durée pure de l'amour occidental.

Ce sera le reproche commun de signaler l'accumulation de détails *réalistes* (le mineur du Yorkshire, les petits sourds-muets, le vieux libidineux, la jeune mariée et les carabiniers) mais ce sera mal comprendre. Ce n'est pas qu'il faille des échantillons les plus variés du pittoresque italien, ce qui serait une facilité : il est rare de pouvoir percevoir l'accumulation de tant



Jennifer Jones dans *Stazione Termini* de Vittorio de Sica.

de petits faits dans deux heures de la vie d'une gare (quoique ce soit discutable). Mais il fallait cette accumulation — qui alors s'explique et se justifie — pour justement confondre le temps pratique et le temps retrouvé chez les *autres*, ceux qui n'étaient pas les amants, microcosme habituel qui se trouve là, par la force des choses, être italien. Car l'aventure, qui aboutit à cette gare où l'on se quitte, et dont nous ne voyons que les reflets sur deux visages tour à tour présents, tour à tour isolés du départ, a eu mille témoins et ne s'est pas faite hors du monde.

Sans imagination nous pouvons dire que les petits sourds-muets sont ceux qu'ils ont rencontrés, dans le soir où pour la première fois ils s'aimaient, que les prêtres américains qui reviennent comme un leit-motiv vivant sont ceux qui envahissaient ces hôtels et ces cafés où ils se retrouvaient, ce peut être l'inverse, toujours est-il qu'ils étaient là un jour ou l'autre, *comme* le viveur, comme la mariée qui les avait attendris et fait rire dans l'église basse ou dans le fiacre, qu'importe ! Présence active, il s'agit dans cette gare de les mettre tous, en quelque sorte, en représentation, dans une notion d'ailleurs toute shakespearienne de représentation. Ce qui eut pu alors être un conformisme devient les notes indispensables de toute une orchestration. Il n'y a pas, chez Vittorio de Sica, d'improvisation.

Remarquablement secondé par un dialogue très sûr de Truman Capote, l'auteur, dans ce premier film qu'il avait la coquetterie de présenter sous des couleurs traditionnelles, premier film d'amour de Vittorio de Sica, dit la publicité, établissant bien là, sans s'en rendre compte, la différence entre les films précédents, films-constats où pourtant l'amour irradiait, que ce soit celui de l'enfant, du bonheur ou de la petite bonne, et ce film-ci, *ciné-roman*, où la notion d'amour n'est plus que la notion de l'amour-passion (celle du Roman de la Rose, de l'Astrée ou de Bérénice), l'auteur donc s'est plus à retrouver intacte, chez des personnages de notre temps, cette vieille notion d'amour-passion voué à l'échec, voué irrémédiablement, obligatoirement à l'échec par la préexistence des chaînes du mariage, quelquefois remplacées par celles de l'hostilité des parents, thème identique de la sûreté, de la loi qui veut que, d'une part, existe la vie et l'ordre qui aboutit à la naissance et à l'éducation de l'enfant, et que, de l'autre, soit la passion, thème du mal d'être, thème du désir (il y a une très

belle scène où dans le film les amants définissent le désir), thème du déchirement toujours obligatoire, et de l'angoisse. « Quand je vous aurai quitté, dit Jennifer Jones, quand le train sera définitivement parti, alors commencera l'angoisse. Où est-il, que fait-il ? Dans quels bras est-il ? Et cette angoisse n'aura pas de fin. »

Mais les héros de Murnau, de Bunuel ou de Rossellini sont conscients de leur malédiction, ceux-là ne le sont pas. Jennifer Jones reste la petite bourgeoise de Philadelphie, au delà de sa souffrance, de son mal, de son angoisse, elle ne comprend plus, son compagnon non plus d'ailleurs. Elle ne sait pas qu'elle fait autre chose que de répondre à un conformisme lorsqu'elle sent son envie de rejoindre sa petite fille qui aime les robes italiennes et le mari un peu triste, et lorsqu'elle l'accepte. Pourtant elle n'aura plus de repos et elle est calme : elle abandonne dans la grande valise la fourrure objet de sa nervosité, la fourrure que l'amant lui a arrachée, elle l'abandonne avec le sac — tout ce qui était le jeu —, elle met le manteau des épouses respectables.

Souvent la morale n'est qu'une question de gestes et d'attitudes. Prie, dit le prêtre à l'enfant qui ne croit pas, il y a une chance pour que l'enfant finisse par tuer le prêtre, mais une plus grande chance encore que l'enfant finisse par croire. Et si, en fin de compte, il accepte cette croyance il peut, grâce à elle, faire les plus grandes choses. Vittorio de Sica n'est pas allé plus loin que le geste. Il nous avait donné en deux heures l'histoire et le paroxysme d'une passion. Le geste qui le termine ne la fait pas entrer dans notre légende. Il eût fallu pour cela ou la mort des amants ou l'explication des nouvelles forces qui guideraient désormais leur vie. Mais le geste explicite est néanmoins la base d'une morale pratique. Quelle est exactement celle-ci ? Il faudra attendre les prochaines leçons. Les jeux des hommes sont-ils dérisoires ou bien les purifient-ils pour une plus grande conscience d'eux-mêmes ? Si Vittorio de Sica veut que dans vingt ans la jeune femme soit la bourgeoise américaine perdue dans ses manies et dans ses tics, ayant tout oublié si ce n'est une romance, qu'alors aussi le jeune homme soit plus vieux bien sûr et annonant consciencieusement son latin à ses étudiants avec le seul souvenir d'un sein un peu tendre, son film rejoindra ses admirables constats, constats de pauvres individus touchés par un désir facile et non par la grâce.

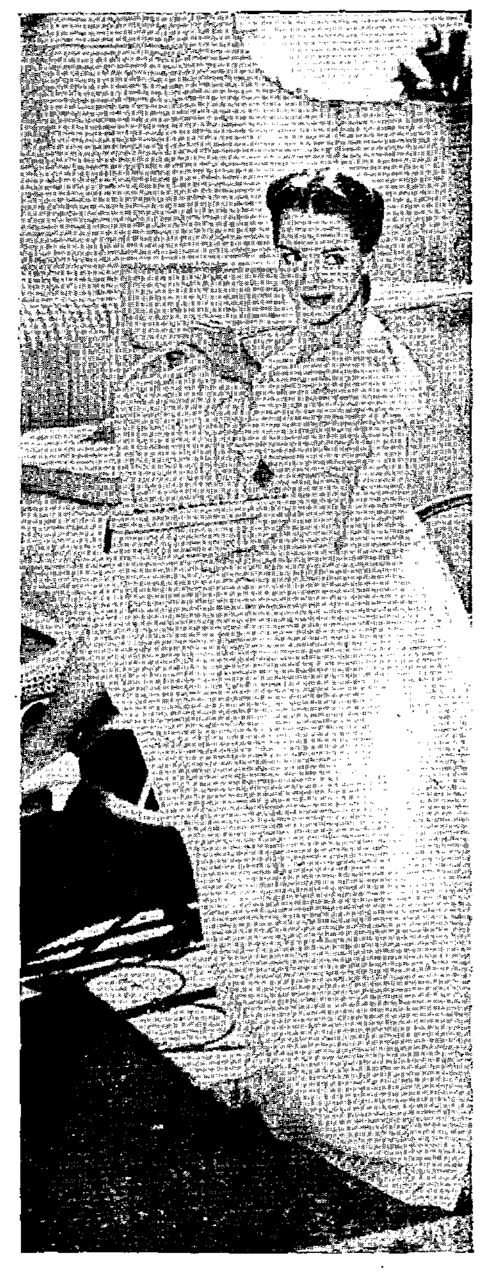
Peut-être cette attente enlève-t-elle à l'histoire sa puissance de chef-d'œuvre, mais je n'en suis pas si sûr : son ambiguité en est peut-être la morale, et nous avons vécu, avec une intensité rare et une forme nouvelle, la plus banale, la plus simple, mais aussi la plus difficile des histoires du monde, un homme et une femme (jouée par une comédienne exceptionnelle dont le sourire animal est étonnant) s'aiment et vont se quitter à jamais dans une gare. Et la foule les submerge où ils restent seuls. Seuls. Le roi Marc quelque part attend et s'inquiète. Sa victoire n'est pas encore venue. Vraiment le cinéma italien n'existe que par deux créateurs : Rossellini, le mystique, et Vittorio de Sica, l'homme.

MICHEL DORSDAY

CONVENTION ET ORIGINALITÉ

THE SUN SHINES BRIGHT (LE SOLEIL BRILLE POUR TOUT LE MONDE), film américain de JOHN FORD. *Scénario :* Laurence Stalling, d'après le roman d'Irving S. Cobb's. *Images :* Archie Stout. *Interprètes :* Charles Winninger, Arleen Whelan, John Russell, Russell Simpson, Jane Darwell, Henry O'Neill, Clarence Muse. *Production :* Argosy-Republic Pictures, 1953.

Au cours de sa diverse et inégale carrière, John Ford, on le sait, ne s'est pas toujours montré dédaigneux d'un certain sentimentalisme propice aux germes mélodramatiques, — de ce sentimentalisme partagé par les pucelles et les « gros mâles », catégories humaines les plus représentatives de l'infantilisme du cœur. Mais quand il joue avec les grosses ficelles de l'émotion facile, l'esprit irlandais pétri de malice, qui subsiste dans ce tempérament de


Arleen Whelan dans *The Sun Shines Bright* de John Ford.

pionnier à forte carrure qui a été l'un des peintres les plus authentiques de l'Amérique, de ses traditions, de ses tares et de ses légendes, l'empêche de trébucher et de s'affaler pour de bon, à quelques irritantes exceptions près qui corresopndent le plus souvent aux faiblesses de certaines de ses œuvres les plus ambitieuses.

C'est ainsi que dans un film mineur tel que *The Sun Shines Bright,* la verve aisée, amusante et amusée, l'humour fringant et les inévitables morceaux de bravoure fleurissent avec moins de puissance épique que dans les grandes œuvres évoquées plus haut, mais avec un entrain plus naturel et dans une tonalité plus homogène.

Rien d'ailleurs qui soit ici du nouveau Ford : il y a du jeune chien là-dedans, de la première communiante, du boxeur et de la fille repentie, de l'ancien combattant et du bon ivrogne, toutes choses parentes dans une perspective fort cohérente.

Rarement cependant autant que chez Ford les personnages conventionnels de l'écran sont gratifiés d'une telle originalité : l'explication s'en trouve sans doute dans le fait que cette convention se manifeste dans les « emplois » que Ford leur *assigne,* mais pas dans la façon dont il les peint. Sa méthode procède le plus souvent par le détail ou par le détour, détail d'un caractère, d'une situation, détour d'une manie, d'une anomalie. C'est ainsi qu'on aboutit aux extravagantes mais attachantes et fort vivantes silhouettes du doux noir gâteux qui sert de valet au juge, du vieux sanglier sudiste qui, retiré depuis quarante ans dans la montagne, n'a quitté ni sou cruchon d'alcool ni son fusil de la guerre de Sécession, — du juge Priest enfin, le personnage central, dont les travers et les ridicules servent d'alibis charmants à des vertus fort nobles mais cinématographiquement encombrantes telles que la loyauté, le courage, la charité et la magnanimité qui n'épargnent pas au spectateur les picotements d'usage au niveau des glandes lacrymales, mais qui, grâce à eux, échappent à la raideur ostentatoire d'une attitude exemplaire et prédicante.

Des variations de ton et d'accent fréquentes, quoique peu apparentes à l'intérieur d'un style toujours lié, dessinent le profil insolite de cette œuvre. Comme toujours chez Ford, au niveau des sommets de l'action, l'ampleur spectaculaire se conjugue à l'intensité dramatique, la première débordant bientôt la seconde. En outre, le scénario est détourné de ses virtualités trop

mélodramatiques : celui-ci comporte, entre autres, ne l'oublions pas, le viol d'une petite fille, le sauvetage *in extremis* d'un nègre à deux doigts du lynchage, la mort d'une femme « perdue » revenue au pays exhaler son dernier soupir et les larmes de joie d'un juge réélu... Fort heureusement, les morceaux de bravoure ne se placent presque jamais là où l'habitude de la facilité les faisait attendre. Par rapport aux paroxysmes dramatiques, ils se trouvent décalés, tendant souvent vers des significations ou des directions inattendues : ainsi le combat au fouet dans l'écurie, « homérique » parodie de duel, le raccourci saisissant et plein de grandeur de la panique chez les noirs à l'approche des lyncheurs, et enfin, et surtout, les funérailles de la femme indigne, magistral exercice orchestré à la façon tranquille et puissante de Ford. Délectable morceau de cinéma en vérité que ce convoi funèbre rythmé par le seul crissement des roues sur le sol graveleux, qui s'organise lentement derrière un corbillard blanc à l'architecture étrange, gréé de colonnettes d'albâtre et ajouré d'huis de cristal, à la suite duquel le deuil est conduit par le petit juge qui ne craint pas de marcher seul devant la calèche noire qui transporte la « maison » au grand complet...

La simple image de ces dames, drapées dans une morgue défensive, dans cette grande réprobation muette à l'égard des « honnêtes gens » qui n'est, pour elles, qu'un autre réflexe de défense, — car en profondeur elles sont toutes « respectueuses », — vaut toutes les descriptions littéraires.

Signalons enfin qu'il n'est pas jusqu'à la beauté des images qui marque tant de films de Ford qui ne se manifeste ici, singulièrement dans les brefs plans du bateau à aube qui relie le microcosme Fordien de Fairfield au monde extérieur où l'on s'ennuie.

JEAN-JOSÉ RICHER

ZIMBALDONE

ALTRI TEMPI (HEUREUSE EPOQUE), film italien d'ALLESSANDRO BLASETTI. *Scénario :* Oreste Biancoli, A. Blasetti, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Suso Cecchi d'Amico, Allessandro Continenza, Italo Dragosei, Brunello Rondi, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Fillipo Mercati, Tuxi Vasile, Giusenne Zucca. *Images :* Carlo Montuori et Gabor Pogany. *Musique :* Alexandre Cigognini. *Interprétation :* Vittorio de Sica, Gina Lollobrigida, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Paolo Stoppa, Folco Lulli, Andrea Checchi, Alba Arnova, Aldo Fabrizi. *Production :* Cines (1952) distribué par Fox-Europa.

Le film à sketches n'étonne plus personne. Il est devenu une formule commerciale commode qui permet de réunir à peu de frais plusieurs noms célèbres sur une même affiche. Formule souvent rentable, parfois heureuse, mais formule sans plus et pas vraiment « genre » cinématographique comme la nouvelle littéraire faute d'avoir été, le plus souvent, pensée autrement que sous l'angle commercial. Il y a des exceptions qui justement prouvent l'intérêt de la formule qui est de pouvoir tenter la réalisation de sujets hors des normes, d'essayer des styles inhabituels sans terrifier les producteurs qui savent que le risque financier est limité par la modestie des métrages. Cela permet aussi à de jeunes réalisateurs de tenter leurs chances. Réciproquement, en ne cherchant pas à en faire un « grand film », les producteurs du *Compagnon Secret* ont permis à John Brahm de respecter honnêtement Conrad. Avec *Altri Tempi* je ne pense pas que Blasetti ait voulu démontrer quoi que ce soit, sinon qu'il était le touche à tout numéro un du cinéma italien, du moins a-t-il laissé libre cours à la fantaisie de ses treize scénaristes (dont lui) et qui sont les véritables auteurs du film, bien servis par la neutralité, la grisaille, l'absence totale de prétention de la mise en scène.

Le premier titre du film — et qui le caractérisait parfaitement — était *Zimbaldone*, qui signifie : mélange, pot pourri... et soupe de poisson. Ce mot a gagné ses lettres de noblesse littéraires avec un recueil de ce nom de Leopardi, qui est sans doute le chef-

d'œuvre du genre. *Altri Tempi* n'a pas pour passer à la postérité d'aussi éclatantes qualités, mais il serait injuste de n'en rien dire ou de l'expédier en quelques mots comme l'on fait la grande majorité des critiques...

Si la métaphysique et la morale, si un contenu social ne sont réservés qu'à ceux qui ont la grâce de les pouvoir révéler d'une manière spécifiquement cinématographique, Rossellini et Vittorio de Sica, il n'est pas interdit au cinéma italien de nous charmer ou de nous donner par la tradition de son esprit ou de sa littérature une angoisse et une joie dont nous pouvons nous souvenir dans les images qu'offrent aujourd'hui, avec modestie, un Blasetti intelligent. Il n'a pas essayé l'impossible gageure de la plupart des films dits à sketches qui se veulent un éventail des possibilités du jeu des hommes. Il s'est amusé et il nous a amusés. *Entre deux trains* a la coquetterie d'un érotisme très élaboré où deux situations constamment retournées se jouent d'elles-mêmes, où les trouvailles sont constantes (l'eau qui doit doucement couler dans la cuvette, l'hésitation entre le canapé et le lit), sans autre transition que celle d'un obligatoire bouquiniste qui jure sur le malheur du temps, l'on passe à ce qui n'est même pas une nouvelle, qui n'est pas encore un poème et qui peut-être ne le sera jamais, une maxime *Question d'intérêt :* d'une chose un peu ridicule et guère agréable peut naître la haine et la guerre des hommes, et c'est dit en plans clairs, directs, simples et très explicites.

Blasetti avec *Idylle* n'a pas succombé à la poésie facile si elle n'est pas très présente, très fouillée, de l'enfance : il nous raconte une bluette, et le rêve est simplement que la petite fille soit ravissante ; et si l'on peut songer à la méchanceté des pères tyranniques, ce n'est qu'après, à la réflexion, quand nous saurons que la petite fille nous a définitivement échappés, que seuls nous resteront son sourire et le goût déjà un peu amer de ses baisers.

L'Etau, de Pirandello (tous les courts récits sont tirés d'œuvres d'écrivains), nous fait entrer plus brusquement dans cette Italie des drames *bruts*. Mais le passage était difficile. Tout un fatras expressioniste devait ajouter au formel pirandellien un monde d'intentions vaines, alors qu'il eût fallu simplifier, ramener à une réalité linéaire les choses, pour que seule les transformât la poésie difficile de Luigni Pirandello. Il en reste néanmoins une tentative dont l'aisance seule est certaine. Du drame mal dessiné, le désagréable veut que l'on passe à une *illustration filmée* (si l'on peut dire !) de chansons célèbres qui tombe malheureusement dans la mièvrerie et la pire des facilités que l'ensemble justement évitait avec intelligence.

Facilité d'autant plus regrettable qu'avec le *Procès de Phryné* l'on rentre dans un domaine bien italien, la verve napolitaine, grasse, haute en couleur, jamais vulgaire. Vittorio de Sica est plein d'astuce dans son rôle d'avocat d'office, bègue de surcroit, et dont l'intelligence est de saisir que sa cliente doit insister sur ses débordements beaucoup plus que les cacher pour se faire triomphalement acquitter. Comme l'on comprend, devant Gina Lollobrigida délicieusement tentatrice, les envies et la grosse chaleur de tous ces hommes qui savent vivre et qui savent rire comme l'on rit à Naples, qui savent aussi, mieux que partout ailleurs — merveille de l'Italie — et là le rapport avec Phryné est loin d'être vain, apprécier la beauté, celle d'une ogive comme celle d'une bouche, celle d'un visage comme celle d'une colonne. La tentation était bien là de la morale et si on l'effleure, ce n'est pas inutile : morale de pays chaud, mais morale saine où l'on considère d'un œil vif et sans austérité la vie, l'amour, la mort. « J'ai pris deux plats, dit la belle Gina, l'un de pâtes au safran, l'autre de pâtes à l'huile, l'un était empoisonné, l'autre pas. Si ma belle-mère choisit l'un, elle sera sauvée, si elle choisit l'autre, elle sera punie. — Et pourquoi ? — Elle me rendait la vie impossible ! » Et comme on la comprend, comme notre imagination se ravit d'une évocation lourde... Morale du quotidien qui termine très heureusement ce film que nous oublierons vite dans la hantise de nos problèmes, le temps n'était pas plus joyeux hier qu'aujourd'hui, il n'y a pour nous dire le contraire que la légende, une légende dorée, suave, et pour terminer ces notes avec notre inquiétude, une légende qui oublie que l'heureux temps (*Altri tempi*) fut le temps des révolutions manquées, des enfants dans les mines, du rêve toujours des hommes harcelés.

MICHEL DORSDAY

DE A JUSQU'A Z

LE BISTROT DU PECHE (SOUTH SEA SINNER), film américain de BRUCE HUMBERSTONE. *Scénario :* Joel Malone et Oscar Brodney. *Interprètes :* Luther Adler, Franck Lovejoy, Shelley Winters, MacDonald Carey, Héléna Carter. *Production :* Universal, 1952.

L'ENIGME DU CHICAGO EXPRESS, film américain de RICHARD FLEISHER. *Interprètes :* Charles McGrau, Marie Windsor, Jacqueline White. *Production :* R.K.O., 1952.

Un mystère qu'il faudra bien quelque jour percer comme un furoncle est celui de la hiérarchie ou du sens de la mesure.

Ce n'est pas le moindre mérite de l'art qui nous occupe ici que de faire éclore la beauté sur des rameaux presque toujours vulgaires.

Il ne faut pas oublier que Balzac écrivait par manque d'argent, pour de l'argent.

Il nous incombe donc, à nous amateurs de films, de réfuter en la révisant sans cesse une échelle des valeurs qui est celle des commerçants et qui voudrait nous contraindre d'admirer davantage *Les Neiges du Kilimandjaro, Le petit monde de Don Camillo* ou *Le Salaire de la Peur* que *Bas les Masques, Chronique d'un Amour* ou *La rue de l'Estrapade.*

★

Pour autant que le niveau mental d'un film puisse se mesurer par rapport au public à qui il est destiné, il est bien évident que c'est davantage au nombre restreint de spectateurs qui le verront qu'à la brutalité de ce public que peut s'apprécier la valeur intellectuelle de tel ou tel film.

La preuve en est que les grands films, ou ceux réputés tels, s'adressent à tous (*Don Camillo, Autant en emporte le Vent, Le Salaire de la Peur*) tandis que, s'il n'y avait qu'un point commun entre les *Dernières Vacances, le Démon de la Chair, Les Dames du Bois de Boulogne* et *Né pour Tuer*, ce serait de n'avoir été doublé dans aucune langue étrangère et de n'avoir sans doute pas atteint un million de spectateurs.

A l'heure où Bunuel et De Sica divisent les festivals et que les projections de *Los Olvidados* et de *Miracle à Milan* sont le prétexte à de brillants parterres où le vison domine, les films de Roger Leenhardt, Douglas Sirk, Robert Bresson et Elmer Clifton jouissent de la solitude morale des traîtres et des héros.

Cependant il serait saugrenu de conclure que les films sur la misère et la pauvreté rapportent alors que ceux plus moraux sur la richesse et sa vanité font faillite. Aussi je ne le dis point.

Je chanterai plutôt *l'avant-garde* qui me semble tout entière contenue dans l'humour gentiment pasticheur du *Bistrot du Péché* et dans la virile allure du *Chicago-Express* chargé de nitroglycérine toute morale mais qui confère une grâce qu'eut pu lui envier tel conducteur suant, d'un pesant véhicule à la lourde démarche.

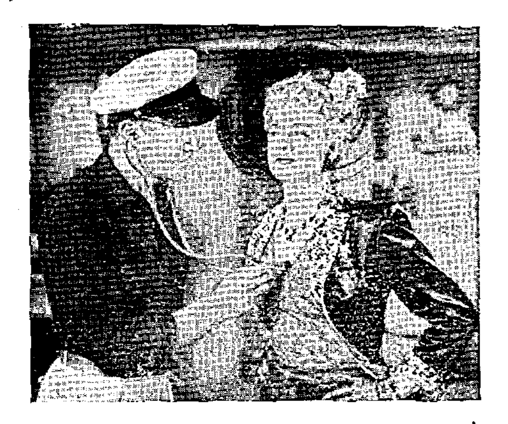
★

Le Bistrot du Péché (*South Sea Sinner*) est un petit film exquis re-make très fidèle d'un film de Tay Garnett avec Marlène Dietrich (*La Maison des sept péchés*). Il est la preuve que le cinéma américain doit se pasticher soi-même avec assez de verve, pour que Monsieur Paviot ne se presse point trop et apprenne à se servir d'une caméra.

En pleine mer le marin Smitty est pris d'une crise d'appendicite ; il refuse d'être opéré ; aussi l'ex-pharmacien toubib d'occasion, Doc Mason, doit-il l'anesthésier à coups de poings. Puis l'on débarque le malade à l'île Oraca. Comment la chanteuse du bar : « Le port du Bon-Espoir » (Shelley Winters) apprendra que Smitty est accusé d'espionnage et s'éprendra de lui, comment ils désaimeront, comment enfin les couples se constitueront ? C'est ce que le respect que je porte à cette charmante histoire me commande de vous taire.

Voilà donc le film type dont on dit qu'il est de catégorie Z.

South Sea Sinner ne comporte guère





Luther Adler et Shelley Winters dans *South Sea Sinner* de Bruce Humberstone. — Charles McGrau *L'Enigme du Chicago Express* de Richard Fleisher.

plus de 4 décors, une scène d'amour se joue sur une plage de 15 mètres carrés et par économie encore, l'accompagnement musical est tout entier constitué de musique classique ; pendant une heure et demie l'on peut entendre une dizaine de préludes de Chopin, la sonate dite au « Clair de Lune » de Beethoven et de larges extraits de « Rêves d'Amour » de Liszt.

Ce qui fait la richesse de ce petit film, est le « ton » dans lequel il est traité. Les auteurs nous racontent une histoire sérieuse du point de vue de l'humour des situations et cela est une chose très précieuse car il semble que ce soit une gageure que de faire sourire (et parfois émouvoir) d'une histoire standard où la parodie n'a aucune part, ce qui eut été la solution de facilité.

Dira-t-on que je blasphème si j'assure que Shelley Winters est ici à ce point charmante, drôle et émouvante que l'on oublie de regretter Marlène ?

Si par hasard *Le Bistrot du Péché* surgit au détour de votre chemin, entrez-y ; on y boit du mousseux de fête foraine : il pétille mieux que celui du Lido.

★

Je ne sache point que quelqu'un connaisse les noms de Charles McGrau, Marie Windsor et Jacqueline White, les trois acteurs de *L'Enigme du Chicago-Express* dont Richard Fleisher, connu en France par *Le Traquenard* et *Sacré Printemps*, est le metteur en scène.

Les scénaristes, eux, ainsi que Richard Fleisher connaissent bien leurs classiques. On retrouve dans ce film le train de *The Lady Vanishes*, une variante du thème du meurtre échangé de *l'Inconnu du Nord Express*, le tueur obèse de *Journey into fear* et le phonographe du même film.

Hitchcock, Welles voilà de bonnes références surtout, et c'est le cas ici, si l'on possède le sens de la « fascination » de l'un et de « l'humour sentimental » de l'autre. L'action se déroule entièrement dans un train. Un policier est chargé d'escorter la veuve d'un gangster et de la soustraire aux recherches des « collègues » de son mari, décidés à la tuer pour l'empêcher de livrer au tribunal la liste des « règlements de compte ». Mais la police soupçonneuse remplace la veuve par une femme de la police, tandis que ladite veuve voyage dans le même train sans se cacher. Ceux qui reprochent au cinéma américain son côté naïvement moralisateur verront ici que les cinéastes hollywoodiens prennent des libertés que nous pourrions leur envier puisque c'est l'employée de la police qui sera tuée alors que la veuve du gangster, saine et sauve, filera le parfait amour avec le policier et ceci pour notre plus grande joie puisque la policière était vulgaire comme une femme de gangsters alors que la veuve du criminel est distinguée comme on sait qu'une dame-flic ne saurait l'être.

Les évolutions de l'ange gardien obèse dans le couloir du train sont le leit-motiv savoureux du film, chacun devant s'effacer pour le laisser passer.

Le film se termine par une charmante réplique de ce charmant obèse : « Un homme obèse n'est guère aimé que par son tailleur et son épicier. » Signalons le mérite de l'opérateur puisque ce film est tout en effets de toutes sortes et particulièrement d'effets photographiques. Un film donc à passer au « Cinéma d'effets ».

☆

Ces deux films n'existent qu'en version originale, c'est dire la brièveté de leur carrière. *South Sea Sinner* est « sorti » dans une petite salle de la place d'Anvers et son exclusivité n'a duré qu'une semaine. Aucun critique n'a cru bon de se déranger (1). *L'Enigme de Chicago-Express* vient de sortir aux Champs-Elysées, mais je doute fort qu'il connaisse un sort meilleur. Si l'expression « film maudit » voulut signifier jamais quelque chose, je crois qu'elle s'applique davantage à ces deux films qu'à tel pamphlet social néo-réaliste ou tel délire érotique où le symbole tue sous lui le cinématographe.

Je forme enfin le vœu que l'on ne soit pas trop souvent dupe de l'apparence modeste dont, avec élégance, les bonnes œuvres aiment parfois à se revêtir.

François Truffaut

(1) Si, pourtant. Paule Sengissen, dans Radio Cinéma Télévision écrit ceci : « Mal joué, mal mis en scène, ce film n'intéressera que les cinéphiles qui trouvent dans le mauvais cinéma le cinéma. » Mlle Sengissen semble ne pas savoir que Bruce Humberstone est, par ailleurs, le metteur en scène de *Si j'avais un million ;* elle ignore que *South Sea Sinner* est le « remake » d'un film de Tay Garnett. La mise en scène doit être le point fort de Mlle Sengissen, aussi lui demanderais-je, si j'ai la chance de la rencontrer, de m'expliquer en quoi *South Sea Sinner* est mal mis en scène.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

THE SECRET SHARER (LE COMPAGNON SECRET), film américain de John Brahm. — Ce petit film qui originellement était lié à un autre et très original moyen métrage : *The Strange Bride* (d'après une nouvelle de Stephane Craig) de Bretaigne Windust, est programmé à Paris avec *L'Enigme du Chicago Express.* Il faut le signaler à l'attention parce qu'il le mérite. Non pas, je pense, qu'il résolve le problème de Conrad à l'écran ; peut-être ne peut-on faire des films conradiens que sur des sujets qui ne soient pas de Conrad? Mais il y a aussi le système de la fidélité totale qu'a choisi John Brahm, ce qui ne donne pas une œuvre extraordinaire, mais un film sobre, dépouillé et avant tout un excellent véhicule pour l'imagination de ceux qui aiment la nouvelle en question, *à priori* peu cinématographique parce que dotée d'une action purement intérieure. Cette nouvelle, qui prend place dans le recueil « Entre Terre et Mer » entre deux autres petits chefs-d'œuvre, « Un Sourire de la Fortune » et « Freya des Sept Iles », est d'une étrange beauté et ce film, loin de la trahir, en transmet l'essentiel, ce dont il faut le féliciter. — J. D.-V.

CARRIE (UN AMOUR DESESPERE), film américain de William Wyler. — En portant à l'écran ce roman de Dreiser, Wyler n'a pas eu la chance de George Stevens avec un autre roman de Dreiser : *Tragédie américaine* (*A Place in the Sun* à l'écran). La matière sans doute était moins bonne et la sentimentalité la plus relâchée y prend le pas sur la tragédie tout court. Tout ici dépend des interprètes et si Jennifer Jones est, avec une farouche et délicate passion, la femme du rôle, Laurence Olivier par contre n'est plus plausible dans la déchéance. C'est un acteur trop « royal » pour prêter vie à tant de décrépitude. Cela et trop de mélodrame déséquilibrent un film qui déçoit profondément. L'art de Wyler, metteur en scène, est bien entendu intact et quelques scènes magistrales font déplorer qu'il se soit engagé dans un sujet aussi peu pour lui. Je pense surtout à la scène de la « double entrée » dans le restaurant au début du film et à celle, très belle, de la « fausse séparation » sur la plateforme de chemin de fer. — J. D.-V.

NOUVELLES DU CINÊMA

FRANCE

• Le savait-on ? Bunuel fut assistant-metteur en scène pour deux films de Jean Epstein.

• En projet un film de Roger Leenhardt sur François Mauriac.

• L'émission de télévision de Marcel L'Herbier : « Cinémathèque de l'avenir », qui devait être consacrée à l'œuvre de Louis Daquin, fut interdite par M. Hughes, serétaire d'Etat à l'Information, et non pas : « reportée à une date ultérieure à la demande de Louis Daquin » comme il fut annoncé par la speakrine.

• Après *Le Grand Méliès,* Georges Franju tourne un film à l'usage de la T.V. américaine : *Monsieur et Madame Curie,* avec Nicole Stephane dans le rôle d'Eve Curie.

• Après *Avant le Déluge,* Charles Spaak et André Cayatte se retrouveront *Pour le meilleur et pour le pire* et enfin *Le printemps revient toujours.*

• Après Fernandel, Laurence Olivier reçoit la Légion d'honneur.

• Après *Adorables Créatures,* voici par Christian-Jaque et Charles Spaak : *Charmants Messieurs,* où l'on retrouvera certainement Martine Carol.

• Max Ophüls va tourner *Mademoiselle Nitouche* avec Fernandel.

• Sacha Guitry réalisera en juin : *Ce soir à Versailles.* Ce film sera tourné en Gevacolor.

• Mel Ferrer tournerait en France sous la direction de Jean Cocteau.

• Ray Ventura, de retour d'Amérique, a déclaré au « Film Français » que *Premier Amour* que devait mettre en scène Jean Renoir ne serait pas réalisé avant 1954 et qu'il serait peut-être tourné en relief.

• Marcel Carné aime à ce qu'on le dise : c'est en huit semaines exactement qu'il a réalisé *Thérèse Raquin* pour Paris-Film Production.

• *Au diable la vertu,* auquel la censure a fini par accorder son visa d'exploitation, porte le fanion de l'esprit français à Bruxelles et à Liège. C'est un film de Jean Laviron, scénario de Jean Guitton.

• Le *Journal d'un Curé de Campagne* plait à Londres, mais *Don Camillo* y triomphe.

BELGIQUE

• La Belgique prépare les premières « Journées Internationales du Film Industriel » qu'organisera le Commissariat Général à la Promotion du Travail et de la Prévoyance sociale. Le comité d'organisation est assuré de l'appui des grandes associations industrielles et des syndicats ouvriers. Trois experts prêtent leur concours : Henri Storck, Jacques Ledoux, Francis Bolen. Les manifestations s'étaleront sur les mois de novembre et décembre 1953.

HOLLYWOOD

• Ingrid Bergman serait à Hollywood la partenaire de Gary Cooper dans *Histoire d'amour.*

• Billy Wilder va tourner *Sabrina Fair,* d'après une pièce inédite de Sam Taylor.

• Alfred Hitchcock mettra en scène pour le compte de la Paramount un film tiré d'une nouvelle policière de Cornel Woolrich : *Rear Window (La fenêtre de derrière).* James Stewart tiendra le rôle principal.

• *I Confess,* s'il n'a pas eu de succès à Cannes, a du moins donné son titre à une chanson qui fait actuellement fureur aux Etats-Unis.

• Bob Hope sera *Monsieur Casanova* et Joan Fontaine une de ses victimes. Mise en scène : Norman Z. Mac Léod.

• Danny Kaye jouera dans un film 3 D... : *Knock on Wood* (*Touchons du Bois*). Réalisation : Norman Panama et Melvin Frank. Mme Danny Kaye écrit la partition musicale.

• En Italie sera tourné *Anthony and Cléopatra,* avec Ava Gardner et Marlon Brando.

• En Italie encore : *Helen of Troie,* avec Herry Lamar. Réalisé par Victor Pohlen pour la Télévision américaine.

• La Warner annonce *Le Double Crime de la rue Morgue.*

• Edward G. Robinson fait sa rentrée à l'écran dans *The Glass Web,* tiré d'un roman de Max Ehrlich.

• Le prochain film de Raoul Walsh s'intitule : *Saskatchewan* et Alan Ladd en sera la vedette.

• Une émission de Télévision en relief a eu lieu à Los Angelès à titre expérimental.

• En juin seront entreprises trois nouvelles productions en Cinémascope :
Le 1[er] juin : Henry King : *King of the Khyber Riffles.*
Le 15 juin : Joseph Newman : *There's no business like show business.*
Le 22 juin : Walter Lang : *Hell and High Water.*

• Philip Dunne termine actuellement le scénario de *L'Histoire de Démétrios* qui sera la suite des aventures de l'esclave grec (Victor Mature) dans *La Tunique* (premier film en cinémascope).

• Universal annonce un second film en trois D... Il s'agit de *Wings of the Hawk,* dont Van Heflin, Julia Adams et Abbe Lane seront les vedettes.

• Jean Negulesco tournera en cinémascope : *Coins in the Fountain,* trois épisodes interprétés par Barbara Stanwyck, Clifton Webb, Jeanne Crain, Louis Jourdan et Gene Tierney. (Tournage en Italie).

• Alfred Hitchcock vient de faire part de son intention de tourner son prochain film, *Dial M. for Murder,* en relief, pour la Warner Bros.

• M. Barney Balaban, président directeur général de la Paramount, a reçu à Paris au domicile de M. Nathan, directeur de la Paramount pour l'Europe. Il a exprimé sa confiance dans l'avenir du cinéma en relief et exposé les projets de la Paramount à ce sujet.

• Un très intéressant article de Robert Florey paru dans le FILM FRANÇAIS du 5 juin 1953, annonce la fin des films *B* à Hollywood et précise que par suite de l'apparition des 3 *D* et autres écrans plus ou moins larges, le nombre des films tournés dans les prochains douze mois ne dépassera pas une centaine contre cinq à sept cents avant guerre et près de quatre cents ces dernières années.

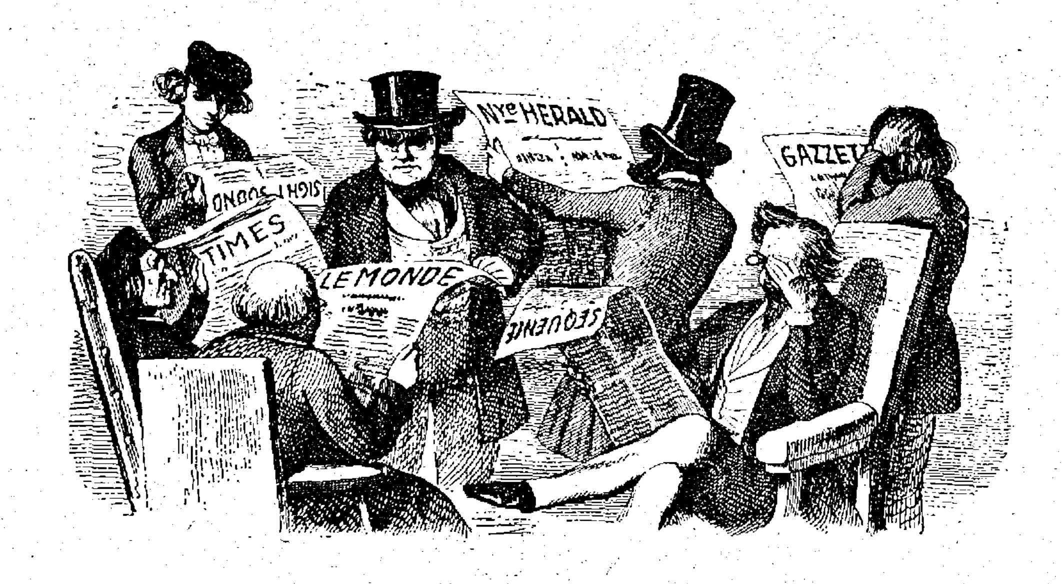
ANGLETERRE

• Charlie Chaplin, dit-on, se fixerait à Londres pour y réaliser un film tiré d'une comédie de Sean O'Casey : *La poussière mauve.*

ITALIE

• *Ulysse* ne sera pas tourné en relief et Pabst passe la main à Camerini. Rossana Podesta sera Nausicaa, son papa sera Jacques Dumesnil et Anthony Quinn, Alcinoüs. Pierre-Michel Beck sera Télémaque, tandis que Roger Pigaut sera Amphinoüs, Sylvie, la nourrice. Michel Simon sera Eumée, le gardien des pourceaux. On parle de Silvana Mangano pour être Pénélope ou Circé ou Calypso ou les trois.

• Irène Papa sera maman dans *Le mensonge d'une mère.* Le reste de la famille se compose de Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Gianni Santuccio. Metteur en scène : Raffaello Matarozzo.



LA REVUE DES REVUES

ANGLETERRE

SIGHT AND SOUND (164 Shaftesbury Avenue, W.C.2, Londres), volume 22, n° 4, avril-juin 1953. — Ce numéro intitulé « Special Hollywood Number » est presque entièrement consacré au cinéma américain actuel. L'éditorial précise son but : « Nous avons essayé, en plus des perspectives d'un avenir polaroïde et — ou — *panoramique*, d'évoquer un certain nombre de personnalités et de traditions qui ont été ou sont encore importants dans l'histoire d'Hollywood. » Ce but est parfaitement rempli. A un « Rapport sur les nouvelles dimensions » de Gavin Lambert succède une comparaison entre les bilans commerciaux et artistiques (Le Box-Office et les divers « Oscars »), des notes sur des producteurs, ou des réalisateurs célèbres, un remarquable article de Lambert sur Stroheim, une étude de Catherine de La Roche sur les stars, des images des films américains faits à l'étranger, une très intelligente étude de Curtis Harrington sur King Vidor, un article de Penelope Houston sur la « Science Fiction » au cinéma, une analyse du thème du cow-boy, du pionnier et du soldat américain à l'écran par Herbert L. Jacobson, des considérations sur le public américain par Arthur Knight ; puis les traditionnelles critiques de films. En bref, un excellent numéro, riche, intelligent et d'une captivante lecture. — (F.L.).

ETATS-UNIS

FILMS IN REVIEW (31 Union Square, New York 3, NY), volume IV, n° 5, mai 1953. — Ce numéro débute par un long et justifié hommage au grand critique et théoricien du cinéma que fut Theodore Huff qui vient de mourir, il est signé de Charles L. Turnex, Terry Ramsaye, Gerald D. McDonald, Kirk Bond et Carl Th. Dreyer. Suit un article de Joseph L. Anderson sur l'activité des films Antioch, petit groupe indépendant de production et d'exploitation fondé à Yellow Springs en 1935. Mervyn Le Roy parle ensuite lui-même de ses débuts et de sa formation avec simplicité et un réel talent de conteur. L'opérateur

Leon Shamroy explique dans l'étude suivante les problèmes posés par les prises de vues pour le Cinémascope dont il est le spécialiste. Un article sur le « 3 D » en Angleterre complète utilement cette étude. La chronique habituelle d'Herman G. Weinberg et les critiques de *House of Wax, Martin Luther* d'Irving Pichel, *Julius Cæsar* de Mankiewicz, *I Believe in You* de Michael Delph et Basil Dearden, *Le Journal d'un Curé de Campagne, The Desert Rats, Man in the Dark, Man on a Tighrope* de Kazan, *Bright Road, The War of the World, Invaders from Mars, Titanic* et *Split Second.*

J. D.-V.

FRANCE

POSITIF, N° 6. — L'excellente petite revue lyonnaise (je dis petite par le format) donne chaque fois l'impression d'être encore en progrès. Ce numéro est particulièrement vivant et polémique et ce n'est pas parce qu'il arrive que ce soit sur le dos des CAHIERS DU CINÉMA que nous hésiterions à le dire. Le numéro s'ouvre par un des articles de Pierre Kast les plus convaincant sur un thème qui lui est cher : la liberté de n'être pas optimiste au cinéma. Suivent deux études sur Orson Welles et *Othello* par Michel Subiela et Edgar Haulotte, d'excellentes réflexions d'Hector William sur *Le Carrosse* qui ne gagnent peut-être rien cependant à être présentées sous la forme d'une lettre apocryphe à M. Godot ; une amusante charge de Gilles Jacob, dont Florent Kirsch et Frédéric Laclos font particulièrement les frais. Un article de Lotte Eisner. Un autre de Charles Ford et un texte de Robert Desnos : « Y a des punaises dans le rôti de porc ».

A.B.

MEDIUM, mai 1953. — Dans la pittoresque et confidentielle feuille surréaliste que dirige Jean Schuster, on trouve, chose rare, quelques lignes d'André Breton sur le cinéma. Sous le titre « Une fameuse gorgée de poison » voilà ce que dit Breton de deux films que nos lecteurs connaissent bien : « En tout cas une chance exceptionnelle : qu'il soit donné de s'incarner coup sur coup à deux figures de femme qui sont bien ce qui, dans le genre, a pu être avancé de plus exaltant, de plus troublant : Mina de Vanghel et l'héroïne du *Rideau Cramoisi.* Jamais plus belles ni plus dangereuses créatures ne se sont déployées sous nos yeux, entraînant avec elles toutes les ombres et tous les parfums de la jungle. Nanties de ce feu intérieur que leur ont dispensé Stendhal et Barbey, elles frappent d'inconsistance la « vamp » classique de l'écran, la rendent inoffensive et dérisoire.

« L'extrême intérêt de la réunion des deux films se mesure à la vivacité des controverses qu'ils suscitent, en ce qui regarde tant les libertés ou timidités de l'adaptation que les mérites comparés des deux œuvres. Si, à juste raison, on a loué M. Alexandre Astruc des grands égards qu'il a eus pour le texte de Barbey, force m'est de dire que le « climat » du *Rideau* ne m'a pas paru juste : le *scabreux,* qui est le grand ressort du conte, est sacrifié (peut-être à la crainte de la censure ?) et le côté médusant de la femme est perdu. A la manière « emballante » de Barbey se substitue un ton de rapport, sec, théorique. On peut, de très loin, lui préférer la *Mina* de M. Maurice Clavel où la tension passionnelle ne faiblit pas. L'art de « faire voir » commande ici la recréation continue. Il est seulement regrettable que l'exposé de détail ne soit pas de toute clarté (ce dont pâlit bien davantage — en dépit, là aussi, de réelles beautés — la *Canduela* de M. Clavel présentée actuellement au théâtre de l'Humour). Tels quels, ces deux films constituent un ensemble inoubliable. L'amour s'y embrase dans le vent qu'il aime, celui de la perdition. »

A.B.

TELE-CINE (N° 27-28, mars-avril 1953). — *Nous n'avons pas assez souvent rendu compte ici des livraisons de* TÉLÉ-CINÉ *dont les efforts sont certainement utiles et en tout cas sympathiques et méritoires. Rappelons en particulier le numéro sur* l'Œuvre de Robert Bresson (N° 25, 1951) *et celui sur* Les Problèmes

économiques du Cinéma européen (N° 32-33, 1952). *Précisons que* TÉLÉ-CINÉ *est d'inspiration (mais non d'obédiance) catholique et que son but essentiel est de publier des fiches d'analyse de films à l'usage éventuel des Ciné-Clubs et plus généralement des animateurs utilisant le cinéma à des fins culturelles. Ce préambule était nécessaire pour situer le compte-rendu sincère mais peut-être excessivement sévère que François Truffaut fait ci-dessous de leur dernier numéro spécial.* — A.B.

C'est un curieux hommage que celui rendu à Jean Renoir par TÉLÉ-CINÉ. Ainsi *Le Bled* devient « un mélodrame colonialiste ». « La scène où Boudu cocufie Lestingois est irrésistible » et la résistance qui est le sujet de *Vivre Libre* est un « thème pompier ».

Bien peu des films de Jean Renoir trouvent grâce devant Monsieur Jean d'Yvoire aux yeux de qui par contre « les images de Delannoy sont irritantes d'ambiguité » (sic).

Nana : « Un style lent, des inter-titres extraits de Zola dont le style pompier détonne. »

Marquitta : « Sur ce sujet conventionnel, une mise en scène très quelconque. »

Tire au Flanc : « Vaudeville assez décousu; comique forcé. Quelques scènes amusantes : le fiancé prisonnier voit par la fenêtre sa belle courtisée par le rival » (!)

Le Tournoi dans la Cité : « Ce drame pseudo-historique en costume Renaissance, un peu dans le genre du *Miracle des Loups* de Raymond Bernard, n'en a pas les qualités. »

La Nuit du Carrefour : « Une œuvre qui ne signifie pas grand'chose. »

Madame Bovary : « Œuvre fort médiocre avec une distribution des rôles discutable. »

Les bas-fonds : « Mascarade pseudo-slave. »

La Bête humaine : « Une progression dramatique nonchalante et plaquée. »

Swamp Waters : « C'est une bande tirée d'un roman-feuilleton à succès et que tout bon metteur en scène aurait pu tourner et elle a malgré le mélodrame les caractères d'un honnête « western ». »

Vivre Libre : « Le plus mauvais film de sa carrière américaine. »

Le Journal d'une femme de chambre : « On ressent une impression de malaise et parfois d'ennui. »

La Femme sur la plage : « Histoire peu croyable, le drame est mélodrame. »

La Partie de Campagne : « Parmi les acteurs figurent Jean Renoir et sa femme — d'ailleurs — assez médiocres. »

Le Carrosse d'Or : « Le dialogue est un des points faibles du film. » « Renoir serait-il donc un populiste, incapable de voir les classes dirigeantes autrement que par le trou de la serrure, par l'œil du valet ? »

Il faut signaler le jargon technique dont la plus jolie perle est celle-ci : (Dans *La Grande Illusion*) ...« Les cadrages sont rarement gratuits » !!

On pourrait aussi relever les erreurs dont chaque générique fourmille et s'étendre sur le comique involontaire de la fiche consacrée à *La Règle du Jeu*. Qu'importe.

Ainsi se sont unies la bonne volonté, l'incapacité et la suffisance pour faire naître cette méchante plaquette dont seule la fiche du *Fleuve* signée de Janick Arbois échappe au ridicule et nous fait entrevoir l'intérêt qu'eut pu susciter cette entreprise, honnêtement réalisée.

F.T.



LIVRES DE CINÉMA

Nous nous excusons de ne pas avoir encore rendu compte — nous le ferons prochainement — de deux livres, le SURRÉALISME AU CINÉMA *d'Ado Kyrou* (Editions Arcane) *et* DIEU AU CINÉMA *d'Amédée Ayfre* (Privat, Editeur), *tous deux très intéressants... dans des genres fort différents, on s'en doute ! Signalons également la parution d'un roman d'Orson Welles :* UNE GROSSE LÉGUME, *traduit par Maurice Bessy* (Gallimard).

ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DU CINÉMA.

Les doléances sont quotidiennes, concernant les difficultés de rentabiliser l'édition d'ouvrages spécialisés dans le cinématographe.

Rarement l'on aborde la question du point de vue — essentiel, me semble-t-il — de la valeur de ces ouvrages et de leur autorité critique ou historique.

J'ouvre un livre consacré à Marcel Carné. Je remarque que l'auteur semble n'avoir été guidé que par le seul souci de saper le prestige de ce metteur en scène ; or il se trouve précisément que j'ai acheté ce livre pour entrer plus avant dans la connaissance de l'œuvre d'un cinéaste que j'admire ; admettons alors que le dessein de cet ouvrage fut de me faire prendre conscience de la démesure de mon admiration pour Marcel Carné, mais pourquoi est-il écrit dans ce même livre : « Le négatif de *Nogent, Eldorado du dimanche* a été brûlé et il n'existe plus de copies de ce film. » Il se trouve que je fréquente la Cinémathèque française et que j'y vois tous les ans *Nogent, Eldorado du dimanche* (1). Comment alors si je songe aussi à un livre bien gros et tout récent où je lis : « Après *Faust*, Murnau tourna *Tartuffe* », alors que *Faust* est de 1926 et *Tartuffe* de 1925, comment ne répondrai-je pas affirmativement à la question posée jadis par Florent Kirsh : « Faut-il brûler les livres de cinéma ? »

★

Mais un ouvrage vient de paraître que sa conception, son contenu et sa forme semblent destiner à une carrière meilleure qu'à un livre de cinéma n'appartient. Il s'agit de l'ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DU CINÉMA rédigé par une vingtaine de personnes sous la direction de René Thévenet (2).

---

(1) Une copie de *Nogent, Eldorado du dimanche* est la propriété du « Club des Cinéastes Amateurs ». Par ailleurs ce film est passé maintes fois au Ciné-Club du Quartier Latin, à Cinéum et à la Cinémathèque. Il est vrai que les critiques ne fréquentent guère ces endroits.

(2) Contact-Organisation, éditeur, 26, rue Marbeuf, Paris (8e). L'exemplaire : 3.000 fr. franco.

D'un distributeur nommé Aalderink jusqu'au réalisateur Zwobada, la biographie, la filmographie, le curriculum vitæ et l'adresse de 4.000 personnalités *du cinéma français* sont réunis et classés par ordre alphabétique. Voilà donc un ouvrage qui amènera plus d'un cinéphile à jeter rageusement à la poubelle des kilos de documentation encombrante désormais inutile puisqu'en 762 pages tout le cinéma français est là, ainsi que les réponses aux questions les plus insidieuses.

Plutôt que de procéder à une sèche énumération, voici pêle-mêle et au gré de mon humeur quelques exemples de ce que l'on peut trouver dans l'A.B.C.

Vérifions d'abord quelques filmographies : ah ! quelle admirable carrière que celle d'Abel Gance ! Ainsi le père de *Beethoven* fut littérateur et philosophe, puis acteur, scénariste, auteur, inventeur et metteur en scène de 38 films, cités ici, avec leurs dates de réalisation. Ophüls, Renoir, Stroheim, etc..., ont également leur filmographie complète.

Je vois là que Cayatte *fut* romancier et avocat ; on affirme même qu'il est cinéaste. Tiens, tiens, mon distingué rédacteur en chef, J. Doniol-Valcroze, était figurant dans *Orphée*. Prévert. Ainsi le père des gentils enfants d'Aubervilliers a vu le jour à Neuilly ! Une vérité première se trouve ici confirmée : si tous les russes ne sont pas maquilleurs, en revanche *tous* les *maquilleurs* sont russes. Claude Mauriac est le fils de François ! Qui l'eut cru ?

Vous ne confondez plus Daquin et Decoin, Zwobada et Zimbacca, Myriam monteuse et Myriam Bru, belle fille. Entre deux calembours A.J. Cauliez anime un ciné-club. J'oubliais de préciser qu'il y a aussi des photographies et je puis ainsi faire connaissance avec les *sourires du cinéma français* : le sourire lunaire de Bresson, celui éveillé de Jean Béranger, celui satisfait de Christian-Jaque. Tiens la pipe de Clouzot est droite, celle de R.M. Arlaud est courbe, mais Arlaud fut acteur du muet si Clouzot écrivit des chansons. Mlle Borelli a envoyé une photo qui nous montre qu'elle a mis son génie dans ses jambes. Suzy Prim *née en* 95 ? On a dû lui faire une gentillesse puisqu'elle faisait déjà du cinéma en 98 !

Tout comme moi vous ignoriez que Bresson avait réalisé un court métrage burlesque en 1934, *Les affaires publiques*. L'ouvrage, par ailleurs, peut être une source de jeux ; par exemple : cherchez l'âge des dames du Bois de Boulogne. En 1943 quand fut tourné *Les Dames...* Maria Casarès avait 21 ans, Elina Labourdette 24 et Paul Bernard le total des deux. Le prix du plus joli secret revient à Jean Mitry pour avoir si longtemps gardé celui de son vrai nom qui est merveilleux : Jean Mitry né Jean-René-Pierre Goetgheluck Le Rouge Tillard des Acres de Presfontaines. Comme on le voit ce livre ne présente pas seulement l'agrément de meubler les longues soirées d'hiver et, s'il fallait émettre une réserve, ce serait d'avoir dissimulé l'aspect *« documentation filmographique »* de l'ouvrage derrière un titre restrictif. « Annuaire » évoque « Bottin » et ce livre indépendamment de l'intérêt professionnel qu'il présente doit être un instrument de travail pour tous les cinéphiles.

★

Voici donc un livre de cinéma où se trouvent réunies 100.000 citations de films datées et quatre millions de signes. Pas un seul adjectif. Il n'y a donc pas à craindre de faiblesses critiques, jugements présomptueux, etc... L'amateur de cinéma, qu'il soit cinéphile ou cinémane (comme disait J.G. Auriol), se soucie fort peu de l'avis de M. Untel sur les films... Il demande aux livres de cinéma de lui apporter de la documentation, des faits et des dates précis.

On me taxera d'esprit paradoxal si je prétends que ce livre est avec l'INDEX DE LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE le meilleur ouvrage de cinéma de l'année et pourtant, si j'étais le jury du prix Canudo...

F.T.

UNE « CINEMA-DRAMATURGIE » SUISSE-ALLEMANDE

BEAT KLEINER et MAX LAUTENEGGER : Film-dramaturgisch-gesellschaflich-historisch (Edition Kleiner-Leutnegger, Zolliron, Zürich, 1953).

Dans leurs écrits sur le cinéma les auteurs de langue allemande aiment mettre l'accent sur une notion peu courante ailleurs : disciple de Lessing et de ses formules d'analyse méthodique, ils aiment parler d'une « dramaturgie » du cinéma, qu'ils rapprochent de leur fameuse « Weltanschauung ». Le procédé a l'avantage d'approfondir les jugements mais plus encore d'inconvénients. Par les paraphrases lucides et encore aujourd'hui valables des livres de Bela Balazs (qui mériteraient enfin une traduction française) l'analyse aboutit à des synthèses comme celles de *Wesen und Dramaturgie des Films*, ouvrage volumineux d'Ernst Iros. Il était donc à craindre que ce petit livre, *Cinéma-dramaturgique-sociologique-historique*, puisse, malgré son format réduit, effarer de la même façon. Il faut par conséquent remercier les deux auteurs de cet ouvrage, jeunes étudiants de l'Université de Zurich, qu'il n'en soit pas ainsi. Si la notion « sociologique » nous semble un peu vaste et un peu complexe pour ce format, ils n'en n'ont pas moins le mérite d'avoir tenté de renseigner directement et efficacement les membres de leur ciné-club, par un résumé clair des diverses tendances perceptibles dans le cinéma de qualité. Ils précisent eux-mêmes qu'ils veulent présenter au lieu de faire valoir « ce chaos de la notion film-en-soi », « une sélection » de l'essentiel de l'art du cinéma. Ainsi Griffith, Vertov, Eisenstein, Poudovkine, Pabst, Stroheim et Chaplin dominent pour eux l'évolution cinématographique. Si les quelques analyses de leurs films et d'autres ne sont pas tout à fait nouvelles pour ceux qui connaissent leur histoire du cinéma, elles sont toutefois établies de façon vivante et basée plus sur la vision des films que sur le contenu de leurs scénarios. Ce petit livre peut donc, une fois certaines limites posées, orienter le lecteur peu savant qui désire avoir du cinéma et à peu d'efforts une vue d'ensemble utile. Il faut signaler aussi comme une réussite le fait de n'avoir pas submergé le lecteur sous un flot de titres et de dates et d'avoir su se limiter à une sorte de panoramique sur les vastes étendues de l'histoire du cinéma.

L. H. E.

UN CATALOGUE MONUMENTAL

MOTION PICTURE, 1912-1939 (Publié par Copyright Office, Library of Congress, Washington 25 D.C. U.S.A., 1952, 18 dollars).

La « Library of Congress » de Washington a édité récemment un monumental catalogue de *1250 pages* répertoriant près de 50.000 films enregistrés au bureau du Copyright entre 1912 et 1939.

Intitulé « Motion Pictures, 1912-1939 » cet ouvrage contient des renseignements qui, jusqu'à ce jour, ne pouvaient être obtenus qu'après de longues recherches dans les dossiers du Copyricht Office.

Au fur et à mesure que le temps passe et que les anciennes sociétés de production et leurs films sont oubliés, ce catalogue acquiert une inestimable valeur comme ouvrage de référence sur les films et l'histoire du cinéma.

Certains films étrangers ainsi que les premiers films non-commerciaux sont également catalogués.

Les renseignements donnés pour chaque film comprennent, autant que possible, le titre, suivi du sous-titre, du titre traduit, du titre différent et du titre

de série, la date, le nom de la société productrice, l'indication de l'ouvrage physique (longueur, noir ou couleur, muet ou sonore, format), les noms des personnes associées à la production (producteur, superviseur, metteur en scène, scénariste, musicien), le détenteur des droits, la date du dépôt au bureau du Copyright, le distributeur.

Le catalogue comprend un *index de 268 pages* établi selon les données ci-dessus indiquées, ce qui permet de rechercher un film par plusieurs moyens.

« Motion Pictures, 1912-1939 » est la première publication de ce genre.

Un second volume en préparation couvrira la période 1940-1949. Ces deux volumes et les publications semestrielles qui suivront régulièrement permettront de constituer une bibliothèque complète des films américains — éventuellement étrangers — de 1912 à nos jours.

A.R.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1052. — Dépôt légal : 2e trimestre 1952.